This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 1,409,066

UNIVERSITY OF MICHIGAN
A COLLECTION OF
EARLY CHRISTIAN LITERATURE
CONTAINING WORKS OF THE CHRISTIAN WRITERS
UNDER THE ROMAN EMPIRE
AND PUBLICATIONS ILLUSTRATING THE
RELATION OF CHRISTIANITY TO PAGANISM
PRESENTED BY
MR. D. M. FERRY, OF DETROIT

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

L'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PAR

André PÉRATÉ

PARIS
ANCIENNE MAISON QUANTIN
Librairies-Imprimeries réunies

Marius Michel del.

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

Droits de traduction et de reproduction réservés.
Cet ouvrage a été déposé au Ministère de l'Intérieur
en octobre 1892.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE SOUS LA
DIRECTION DE M. JULES COMTE

84658

L'ARCHÉOLOGIE
CHRÉTIENNE

PAR

ANDRÉ PÉRATÉ

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

PARIS
ANCIENNE MAISON QUANTIN
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES
MAY & MOTTEROZ, DIRECTEURS
7, rue Saint-Benoit

Fine Arts
N
7832
.P43

IOANNI · BAPTISTÆ

DE · ROSSI

CHRISTIANÆ · ANTIQVITATIS · RESTITVTORI

MAGISTRO · OPTIMO

S·

transfer to Fine Arts 6-28-66

Dans la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, ce petit livre fait suite au *Manuel d'archéologie romaine*, et prend place à côté du *Manuel d'art byzantin*. On y trouvera une étude des origines de l'art chrétien, presque entièrement limitée à l'art occidental, dont Rome est le centre, et ne dépassant guère l'époque carolingienne. Il est assez étrange que des livres tout récents s'obstinent encore à comprendre dans l'archéologie chrétienne les grands siècles du moyen âge, et à dater l'art chrétien de Raphaël.

Près de la moitié de ce travail regarde les peintures des catacombes, depuis si longtemps l'objet des polémiques religieuses les plus vives. Il semble inutile d'ajouter qu'écrivant une étude d'art, j'ai soigneusement écarté toute considération belliqueuse. Sur les questions controversées, je me suis permis quelquefois d'exprimer avec réserve un avis différent de l'interprétation la plus généralement admise. Ne pouvant tout dire, j'espère du moins avoir indiqué l'essentiel. Ce Manuel offrira, par le détail de son plan, une série de dissertations abrégées, des cadres où pourront entrer peu à peu les nouvelles découvertes. Un ouvrage de ce genre demeure forcément inachevé; l'archéologie chrétienne s'enrichit à chaque instant, et nous voyons avec joie s'accroître d'un progrès continu l'œuvre glorieuse de M. de Rossi.

BIBLIOGRAPHIE

Sur les manuscrits intéressant l'archéologie chrétienne, v. DE ROSSI, *Roma Sotterranea*, t. I; — MÜNTZ, *les Sources de l'archéologie chrétienne* (Mélanges de l'École de Rome, 1888).

Principales publications antérieures au XIXe siècle : BOSIO, *Roma Sotterranea*, éd. Severano, Rome, 1632, in-fol.; — BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiteri dei SS. martiri...*, Rome, 1720, 2 vol. in-fol.; — BOTTARI, *Sculture e pitture sagre...*, Rome, 1734-54, 3 vol. in-fol.; — CIAMPINI, *Vetera monumenta*, etc., Rome, 1747, 3 vol. in-fol.

Principales publications du XIXe siècle; ouvrages généraux : GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato, 1873-81, 6 vol. in-fol.; — Histoires de la peinture italienne et de la peinture chrétienne, par FÖRSTER (1869), CROWE et CAVALCASELLE (1875), LÜBKE (1878), FRANTZ (1888); — GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien*, 1872, 6 vol. in-8°; — REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 1890, 2 vol. in-8°; — KRAUS, *Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen*, Leipzig, 1873; — MÜNTZ, *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, 1886; — BAYET, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient*, 1879; — LE BLANT, *Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, 1878, et *les Sarcophages chrétiens de la Gaule*, 1886; — LEFORT, *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne*, 1885; — POHL, *Die altchristliche Fresko-und Mosaik-Malerei*, Leipzig, 1888; — WILPERT, *Principienfragen der christlichen Archæologie*, 1892.

Œuvres de J.-B. DE ROSSI : *Inscriptiones christianae urbis Romae*, Rome, 1861-88, 2 vol. in-fol.; — *Roma Sotterranea*, Rome, 1864-77, 3 vol. in-fol.; — *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Rome, 1870 et suiv., in-fol.; — *Bullettino di archeologia sacra*, recueil périodique inauguré en 1863.

Publications des élèves de J.-B. de Rossi : E. STEVENSON, O. MARUCCHI, M. ARMELLINI. Abrégés des travaux de J.-B. de Rossi : DESBASSAYNS DE RICHEMONT, *les Nouvelles études sur les Catacombes*, 1870; — NORTHCOTE et BROWNLOW, *Roma Sotterranea*, Londres, 1870 (adapté en français par ALLARD, en allemand par KRAUS, en suédois par CENTERWALL).

Publications de luxe sur les Catacombes : PERRET, *les Catacombes de Rome*, 1855, 6 vol. in-fol. (texte nul, planches fantaisistes); — ROLLER, *les Catacombes de Rome*, 1881, 2 vol. in-fol. (tendance protestante, belles photogravures). Œuvres de polémique protestante : SCHULTZE, *Archæologische Studien*, Leipzig, 1880; *Die Katakomben*, 1882.

Dictionnaires : MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 2e éd., 1877; — SMITH et CHEETHAM, *Dictionary of Christian Antiquities*, Londres, 1875, 2 vol.; — KRAUS, *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer*, Fribourg en Brisgau, 1882-86, 2 vol.

Périodiques : *Revue de l'Art chrétien*, Paris et Lille, depuis 1857; — *Bullettino di archeologia sacra*, Rome, depuis 1863; — *Römische Quartalschrift der christlichen Alterthümer*, Rome, depuis 1887.

On trouvera une bibliographie spéciale en tête des principaux chapitres de ce livre.

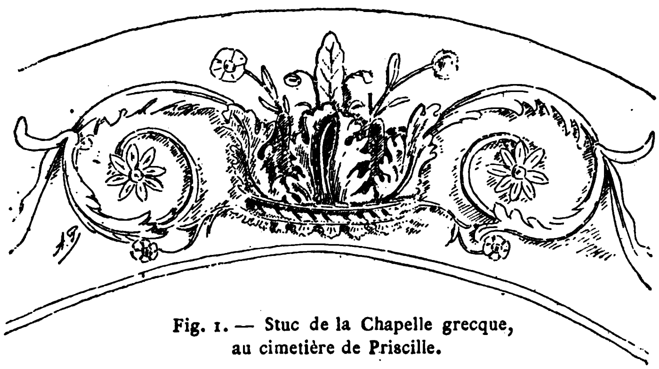


Fig. 1. — Stuc de la Chapelle grecque, au cimetière de Priscille.

L'ART DES CATACOMBES.

DÉCOUVERTE DES CATACOMBES[1].

Ignorées durant tout le moyen âge, les catacombes de Rome, au xve siècle, recevaient quelques visiteurs, prêtres, pèlerins, membres de la mystérieuse Académie de Pomponio Leto; mais personne ne tentait une exploration méthodique. Le 31 mai 1578, des ouvriers qui travaillaient dans une vigne de la voie Salaria sentirent le sol s'effondrer, pénétrèrent dans un souterrain décoré de peintures. On accourut de partout; Ciacconio, Pompeo Ugonio, Jean l'Heureux et Philippe de Winghe amoncelèrent les dessins et les notes; la science

1. De Rossi, *R. S.*, t. Ier.

et le nom de la Rome souterraine étaient nés. Bosio en fut le véritable inventeur. Après avoir passé nombre d'années à découvrir crypte par crypte et lentement déblayer le labyrinthe des catacombes, aidé d'une prodigieuse érudition théologique, il entreprit de classer et de commenter tous les matériaux réunis. Mais il mourait en 1629, et sa *Roma Sotterranea* était terminée et publiée par d'autres. Dès lors, les catacombes, explorées sans méthode ou dévastées de façon odieuse, ne devaient être respectées qu'au XIXe siècle, quand l'art chrétien primitif fut remis en honneur. Il était réservé au disciple du savant jésuite Marchi, à Jean-Baptiste de Rossi, d'entreprendre victorieusement le vaste ouvrage rêvé par Bosio. Prenant pour base de sa classification une topographie rigoureuse, il tenta de reconstituer les inscriptions chrétiennes. Toute une littérature jusqu'alors mal employée, le *Liber Pontificalis,* qui mentionne les sépultures des premiers papes, les *Actes des Martyrs,* les *Itinéraires* des VIIe et VIIIe siècles, les *Mirabilia Urbis Romæ,* dont un chapitre traite des cimetières, les documents historiques et liturgiques du moyen âge, et même des renseignements que l'on ne soupçonnait point, ces inscriptions courantes que les pèlerins marquaient aux stucs des murailles, furent les minutieux instruments de ses recherches. En même temps, son frère, Michel de Rossi, géologue expérimenté, dressait la carte du sol romain, indiquait les terrains propres aux catacombes. Les découvertes furent merveilleuses, et continuent toujours. Les publications sans cesse accrues du commandeur de Rossi et de ses élèves fixeront pour

la postérité les traits de cette Rome souterraine, exposée par l'invasion de la Rome moderne à une dernière ruine irréparable.

ORIGINE DES CATACOMBES[1].

Premiers hypogées chrétiens. — Les collèges funéraires. — On sait combien fut rapide, à Rome et dans tout l'Empire, le progrès du christianisme naissant. Avant la fin du Ier siècle, la religion nouvelle avait fait de glorieuses conquêtes; auprès de sa clientèle d'esclaves et d'artisans, elle comptait de riches et puissants adeptes, issus des plus anciennes familles, comme ces Acilii Glabriones dont M. de Rossi vient de découvrir la chambre sépulcrale au cimetière de Priscille, de nobles matrones, comme cette Pomponia Græcina que Tacite nous montre accusée de superstition étrangère, et jusqu'à de proches parents des empereurs, comme Ælia Domitilla et son mari Flavius Clemens. C'est grâce à de tels appuis que la jeune Église put croître et fleurir, au milieu des premières persécutions. Ces patrons, dont les clients sont devenus les frères, prêtent à l'association chrétienne leurs villas et leurs jardins; ils lui donnent des lieux de réunion, mieux encore, des tombes. La loi romaine déclarait invio-

1. Pour ce chapitre et les suivants, v. De Rossi, *R. S.*, t. I et III; *Bull.*, 1865, 1875, 1888. — Armellini, *le Catacombe romane*, et *Lezioni popolari di archeologia cristiana.* — Boissier, *Promenades archéologiques* (les Catacombes). — Duchesne, *les Origines chrétiennes*, XXIII, 4 (lith.).

lable le champ — *area* — consacré à la sépulture. Ces *areæ,* qui furent les premiers cimetières chrétiens, enclavés dans de riches domaines, ont conservé souvent le nom de leurs propriétaires; tels l'hypogée de Lucine, les cimetières de Domitille, de Priscille, de Prétextat, d'autres encore. Rien dans l'aspect de ces petits cimetières ne pouvait offenser un œil païen. La plupart s'ouvrent librement au bord des grandes voies consulaires; ils ont à la surface du sol leurs monuments, leurs plantations d'arbres, leur enceinte, selon l'usage; car la loi, qui garantit le tombeau, protège aussi ses dépendances. L'enterrement, *depositio,* prétexte naturel aux assemblées chrétiennes, ressemble d'extérieur aux rites païens : mêmes fleurs jetées sur le tombeau, mêmes libations parfumées, même repas — l'*agape* — fait dans le *triclinium* voisin de l'hypogée. Ces cimetières, un des principaux centres de la vie chrétienne, vont bientôt appartenir à l'*Ecclesia fratrum,* qui, chaque jour accrue et enrichie, devient enfin propriétaire. La transformation s'accomplit vers le IIIe siècle. Mais à quel titre l'Église pouvait-elle posséder ? A la différence des communautés juives, avec lesquelles on les confondait à l'origine, les associations chrétiennes n'étaient point reconnues par la loi. M. de Rossi a supposé qu'elles bénéficiaient des avantages accordés aux collèges funéraires, qui prirent tout à coup, sous le règne de Septime Sévère, une extension considérable : ils étaient autorisés à se réunir librement, à posséder une caisse et des propriétés communes, sous la seule condition d'être inscrits aux registres de l'État. M. l'abbé Duchesne, qui combat cette théorie, fait observer qu'au

IIIe siècle la communauté chrétienne était beaucoup trop nombreuse pour pouvoir se dissimuler derrière une fiction légale. Assurément la police romaine la connaissait et la tolérait. Quel que fût le prétexte de cette tolérance, elle permit aux chrétiens, pendant les longs intervalles des persécutions, de développer librement l'organisation ecclésiastique. Les premiers hypogées, devenus insuffisants, sont reliés ensemble et forment des cimetières qu'administrent les diacres sous la haute surveillance de l'évêque ; les donations, les achats successifs accroissent peu à peu le domaine primitif. Ainsi s'ouvre une période heureuse en apparence, en réalité pleine de périls : une fois en relation avec l'État, l'Église va dépendre du bon plaisir d'un tyran, et ses persécuteurs sauront désormais où la frapper à la tête. Mais ni confiscations ni pillages n'empêcheront les cimetières chrétiens de s'étendre toujours, et lorsque l'Édit de Milan assure, en 313, le triomphe de la religion chrétienne, ils ont pénétré dans tout l'Empire romain.

A Rome même, avant la fin du IVe siècle, M. de Rossi compte quarante-deux cimetières ou cryptes, tous creusés dans un rayon d'un à trois milles à partir de l'enceinte de Servius. Au delà du septième mille commencent les nombreux hypogées de la campagne. A la suite des catacombes romaines, on ne doit pas oublier celles de Naples et de Syracuse; il faut citer aussi diverses cryptes en Espagne, en France, en Allemagne, des sépultures isolées et de vastes nécropoles dans le domaine de l'Église grecque, à Mélos, à Alexandrie, à Cyrène, en Palestine, surtout en Syrie.

ARCHITECTURE DES CATACOMBES.

Sépultures juives et sépultures chrétiennes. — C'est en Orient qu'il faut chercher le premier type des catacombes. Les peuples riverains de la Méditerranée, Égyptiens, Phéniciens, Tyriens, avaient donné aux Juifs l'exemple des sépultures souterraines. Dès les premières années de l'Empire, lorsque les Orientaux, les Juifs surtout, affluèrent à Rome et dans toute l'Italie, ils purent y prêcher leurs doctrines, y enterrer leurs morts selon leurs rites, sans inquiéter jamais l'indifférence parfaite de la riche et heureuse nation. D'ailleurs, bien avant les Juifs, les Étrusques, qui se souvenaient aussi de l'Orient, avaient laissé, non loin de Rome, des nécropoles nombreuses que leurs profonds caveaux et leurs galeries nettement taillées font ressembler à de petites catacombes. A Rome même, où l'usage de brûler les corps n'avait prévalu que depuis la fin de la République, les sépultures des grandes familles rappelaient, en proportions réduites, les sépultures juives. Le tombeau des Scipions est une vaste crypte de forme irrégulière, où le roc a été creusé pour abriter les sarcophages. Le tombeau des Nasons, récemment détruit, se composait de chambres gracieusement décorées, dont les parois étaient percées de niches pareilles à celles des cimetières chrétiens.

Les Juifs baptisés qui vinrent à Rome former le premier noyau de l'Église chrétienne n'eurent donc point d'effort à faire pour imposer en pays nouveau leur mode de sépulture. Non pourtant qu'il n'y eût entre

les catacombes chrétiennes et celles mêmes qui s'en rapprochent le plus, et qui leur ont visiblement servi de modèles, des différences considérables. Dans ces dernières, la niche où le mort était couché demeurait ouverte, tandis que l'on fermait d'une pierre l'entrée du caveau désormais interdite. Les chrétiens, au contraire, qui visitaient assidûment leurs morts et priaient auprès d'eux, devaient clore soigneusement ces tombes accessibles à tous. Mais la grande, l'essentielle différence est dans les dimensions, modestes ici, là prodigieuses et confondant l'esprit : car c'est bien toute une Rome souterraine, cette cité silencieuse des morts, qui part de l'enceinte de la cité vivante pour s'étendre au loin sous la campagne, jusqu'à des limites que l'on ne connaîtra jamais entièrement.

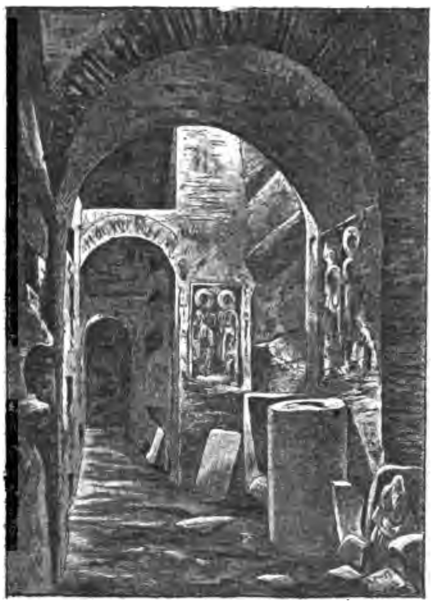


Fig. 2. — Crypte de saint Corneille, au cimetière de Calliste.

Formes diverses des tombes chrétiennes. — Des-

cendons dans une de ces catacombes qu'il est si facile de visiter aujourd'hui. Pénétrons dans l'enchevêtrement des galeries (fig. 2). Ces galeries ont une voûte plate, ou légèrement arquée, ou taillée en forme de toit à deux versants. La hauteur en est très variable; d'ordinaire fort étroites à l'intérieur du cimetière, de façon même à ne livrer passage qu'à une seule personne, elles s'élargissent aux principales entrées, et deviennent parfois des vestibules ou *ambulacres* de proportions grandioses, comme on en voit aux cimetières romains de Domitille et de Prétextat, surtout aux catacombes de Naples et de Syracuse.

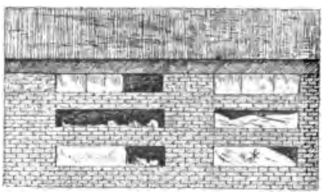


Fig. 3. — Tombes du cimetière de St Hermès.

Dans les parois sont creusées des niches oblongues, rectangulaires, étagées les unes au-dessus des autres, les tombes. Cette forme de tombe, la plus fréquente, se nomme *locus* (le mot *loculus*, dont on se sert généralement, n'est pas d'usage ancien). Elle n'a guère varié (fig. 3). Assez ample d'abord, le *locus* se rétrécit souvent à la taille exacte du mort, pour épargner le terrain; et il arrive même que ces niches affectent la forme de trapèzes emboîtés les uns au-dessus des autres (on rencontre, en certaines parties des cimetières, des rangs de *loca* exigus et pressés : ce sont les tombes des enfants). Le *locus* est appelé *bisomus*, lorsqu'il contient deux corps, ce qui est fréquent; mais il est très rare qu'il en contienne davantage. La fermeture du *locus*, *tabula* ou

tabella, est d'ordinaire une large plaque de marbre qui porte écrit ou gravé, en noir ou en rouge, le *titulus* (fig. 4), épitaphe d'autant plus simple qu'elle est plus

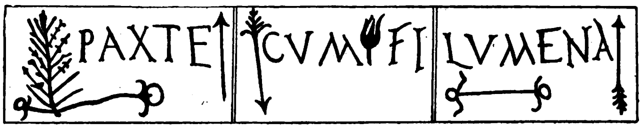


Fig. 4. — Épitaphe de sainte Philomène, provenant du cimetière de Priscille (musée de Lateran).

ancienne, mentionnant le nom du mort, parfois son âge et la date de l'enterrement; nous sommes loin des fastueuses inscriptions païennes. A défaut de marbre, on fermait la tombe par une ou plusieurs larges tuiles. Dans le ciment qui fixait la *tabula*, on dessinait souvent des emblèmes chrétiens, ou encore on scellait des coquilles, des verres, des médailles, des ivoires, des lampes, tous objets servant de point de repère aux visiteurs, à la famille du mort. Les sarcophages étaient réservés aux tombes riches et illustres; à leur défaut, on employait l'*arcosolium* (fig. 17). C'est un *locus* au-dessus duquel on a ménagé une cavité



Fig. 5. — Intérieur de la Chapelle grecque, au cimetière de Priscille.

cintrée, sorte de petite abside à fond plat, qui permet de l'ouvrir non plus par le côté, mais bien par le sommet. En réalité, ce genre de tombeau n'est autre chose qu'un sarcophage taillé dans le roc; tel le sépulcre neuf où Joseph d'Arimathie ensevelit Jésus. Une feuille de marbre horizontale le recouvre, la *mensa,* sorte de table d'autel, souvent même autel véritable où l'on offrait le saint sacrifice. Parfois, au lieu de cet arc, le *solium* ou tombeau est surmonté d'une cavité rectangulaire, un *locus* sans fermeture.



Fig. 6. — Section de chambre, au cimetière des Sts Pierre et Marcellin ; ouverture inférieure du luminaire.

Des galeries on pénètre, de plain-pied ou par quelques marches, dans les *cubicula,* chambres plus ou moins spacieuses, de formes très variables, caveaux de famille, salles de réunion ou chapelles décorées de marbres et de peintures (fig. 5).

Des escaliers font communiquer entre eux les divers niveaux de la catacombe, ou les relient au sol extérieur. Des *luminaires,* sortes de cheminées rondes ou carrées, percées au sommet des cryptes ou à l'entre-croisement des galeries principales, leur portent l'air et un peu de jour (fig. 6). C'étaient en même temps des puits servant à l'extraction des matériaux, au transport des sarcophages; puits analogues aux *cuniculi* employés par les Romains dans les travaux

civils, pour éclairer les égouts, les canaux de drainage.

Tel est, rapidement entrevu, l'aspect d'un cimetière souterrain. Nous insisterons bientôt sur le détail, sur l'architecture et la décoration des cryptes ; examinons d'abord comment les chrétiens ont pu exécuter ces étonnants travaux.

Les arénaires. Terrains propres aux catacombes. — L'étendue même des catacombes a longtemps empêché de croire qu'elles fussent l'œuvre unique des chrétiens ; au siècle dernier, comme on ne soupçonnait pas les ressources dont disposait la première société chrétienne et sa liberté d'action, songeant aux frais que devait exiger le percement des innombrables galeries, à la difficulté de rejeter au dehors la terre qu'on en tirait, on pensa trouver une explication satisfaisante en disant que les catacombes n'étaient que d'anciennes carrières de pouzzolane abandonnées, des *arénaires,* aux murs desquels les chrétiens n'avaient eu qu'à tailler leurs tombeaux. Cette opinion, qui réunissait bien des vraisemblances et s'appuyait de textes mal interprétés, était encore accréditée dans la première moitié de ce siècle, lorsque le P. Marchi l'ébranla fortement par sa minutieuse description du cimetière ostrien; elle acheva de tomber sous les études nettes et décisives des frères de Rossi.

On n'aurait pu aisément creuser des tombes dans la pouzzolane friable des carrières; et la simple inspection d'un de ces arénaires, dont plusieurs aujourd'hui encore subsistent auprès des catacombes, montre combien ils en diffèrent, par l'ampleur et l'irrégularité des

couloirs creusés à un niveau unique, par la fréquence des dégagements. Les arénaires ont servi parfois de débouché aux catacombes; ainsi (fig. 7) l'arénaire voisin du cimetière de Calliste; parfois aussi, à défaut d'autre terrain, on a dû transformer un arénaire en catacombe; ainsi au cimetière de S[t] Hermès, et dans la partie la plus ancienne du cimetière de Priscille; mais ce ne fut jamais sans des efforts incroyables. Il fallait soutenir les voûtes par

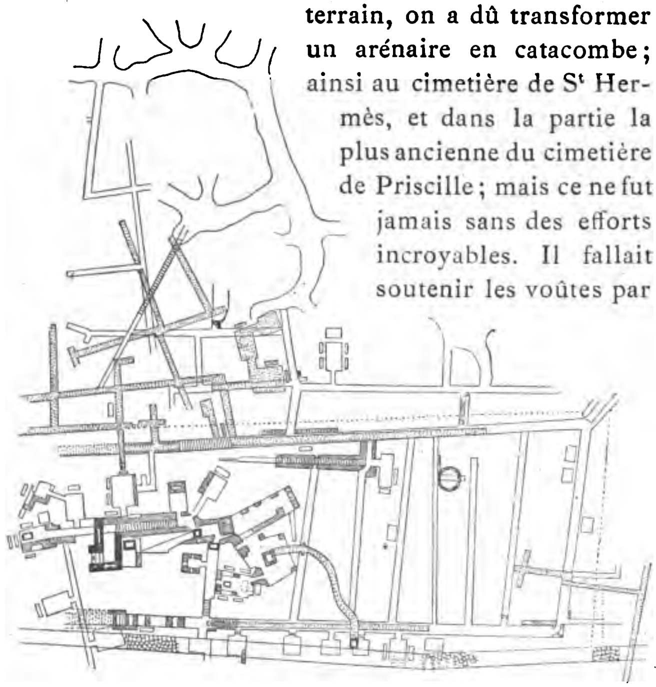


Fig. 7. — Première *area* du cimetière de Calliste.

des piliers de maçonnerie, appuyer aux parois trop inclinées de longs revêtements de briques, où l'on ménageait l'emplacement des tombes; et, lorsqu'on renonçait à approprier aux usages sépulcraux toute une région de l'arénaire, on en murait les passages.

Les chrétiens recherchaient, pour creuser leurs galeries, les couches homogènes et compactes de tuf granulaire qu'accompagnent souvent la pouzzolane et le sable. Ce tuf a l'avantage de se travailler facilement, et il est très poreux, qualité précieuse pour assurer la sécheresse et la salubrité relatives de galeries où s'accumulaient les cadavres. Le difficile était d'éviter les couches d'eau, fréquentes dans le sol bas de la campagne romaine; on était forcé de ne creuser que sous les renflements du sol, ce qui explique que des catacombes voisines et bordant une même voie consulaire n'aient pu communiquer entre elles.

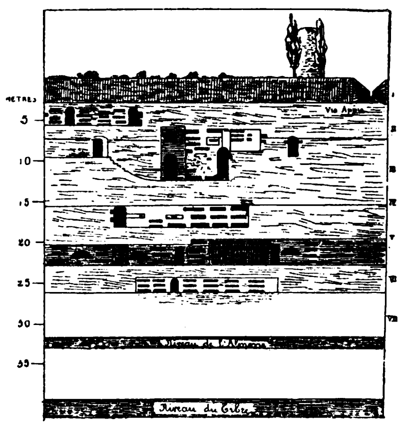


Fig. 8. — Section du cimetière de Calliste.

La figure 8, qui représente une section verticale du cimetière de Calliste, nous apprendra comment les architectes des catacombes utilisaient les diverses couches du sol, selon leur degré de solidité. Le premier étage du cimetière est creusé immédiatement au-dessous de la couche de terre végétale et de débris (I); il atteint à peine six mètres de profondeur, et la déclivité du sol l'empêche de s'étendre. Le tuf granulaire cristallin (II), très résistant, qui enferme ce premier étage, fait place à une couche plus profonde et plus friable (III),

où ont été percées de hautes galeries; pour prévenir tout effondrement, la voûte de ces galeries affleure la couche dure supérieure, tandis que leur base s'appuie sur un lit de cendres volcaniques durcies par l'eau (IV), où l'on a évité de creuser. Plus bas s'étend la pouzzolane (V) avec un troisième et un quatrième étage de galeries, en partie maçonnées; enfin, à une profondeur de 25 mètres, et dans une nouvelle couche de tuf granulaire (VI), voici un cinquième étage, étroit et bas, mal aéré, et fréquemment inondé; la roche qui le supporte est imperméable à l'eau. On n'a pas essayé de creuser plus avant.

Délimitation de l'area. — Percement des galeries. — Les fossores. — Il est probable que pour délimiter l'*area* souterraine, correspondant à l'*area* extérieure du cimetière, les architectes des catacombes se conformèrent aux usages des *agrimensores* romains, commençant, dans une couche bien étudiée du sol, par le tracé des grandes lignes extrêmes, coupées à angle droit, à l'intérieur desquelles d'autres lignes, autant que possible parallèles, peu à peu multipliées, déterminaient des massifs plus ou moins étroits et à peu près rectangulaires. Il suffit de jeter les yeux sur le plan d'un grand cimetière, comme ceux de Calliste ou de Domitille, pour voir que le percement des galeries ne s'est pas fait au hasard, et reconnaître les limites des *areae* primitives qui, avec le temps, se sont fondues ensemble. Ainsi délimité, le travail souterrain dut se faire sûrement et rapidement, bien qu'il rencontrât un grave obstacle, la difficulté d'employer l'amas énorme des matériaux excavés. Les rejeter au dehors n'était

pas toujours possible; on se résigna souvent à en combler les galeries anciennes où l'on n'enterrait plus, celles aussi qui pouvaient conduire, en temps de persécution, à une crypte précieuse.

Tout ce travail d'architecture, dont l'unité habituelle témoigne de la direction suprême d'un intendant, se faisait par les mains des *fossores*. On voit encore, sur les parois de plusieurs cryptes, les lignes tracées à la pointe qui indiquaient au *fossor* où il devait ouvrir une porte, creuser un *arcosolium*, un *locus*. Diverses fresques nous ont conservé l'image de ces humbles ouvriers, tantôt au repos, le pic sur l'épaule, tantôt travaillant à ciel ouvert, ou taillant des voûtes, des galeries dans le tuf. Une précieuse gravure de Boldetti nous montre même l'un d'eux, le *fossor Diogenes* (fig. 9), peut-être un architecte, debout dans un *cubiculum*, ayant à ses pieds le pic, la hache, un petit marteau, le ciseau, le compas, et une sorte de tige de fer (une sonde?).

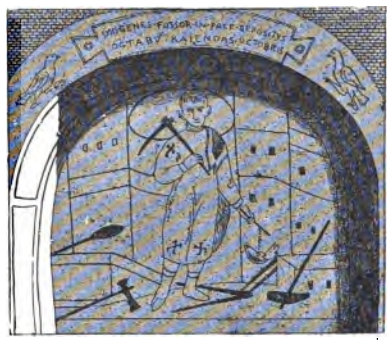


Fig. 9. — Le *Fossor Diogenes*, fresque détruite du cimetière de Domitille (Boldetti, p. 60).

HISTOIRE DES CATACOMBES.

Première époque : les deux premiers siècles. — Nous nous ferons une idée assez précise de ce qu'était au Ier siècle un grand hypogée chrétien, et de ses accroissements successifs, en visitant, non loin du cimetière de Calliste, le cimetière de Domitille, et l'abordant par l'entrée, découverte en 1865, qui regardait anciennement la voie Ardéatine (fig. 10).



Fig. 10. — Entrée du cimetière de Domitille.

Ne considérons d'abord, dans cet ensemble important de ruines, que la partie centrale, la seule que l'on puisse attribuer sûrement au Ier siècle. Voici, en belle maçonnerie de briques, le vestibule de l'hypogée; la façade supporte une cor, niche en terre cuite, et l'on distingue encore, au-dessus de la porte', la place de l'inscription qui devait apprendre à tout passant le nom du riche propriétaire. Rien de plus antique évidemment que cette architecture qui rappelle de près la façade du tombeau des Nasons, et, comme elle, s'adosse à un renflement du sol.

Du vestibule part une large allée (fig. 11), d'abord inclinée en pente douce, dont les parois présentent un petit nombre de niches à fleur de terre; ces niches renfermaient à l'origine des sarcophages. Peu à peu,

d'autres sarcophages de marbre et de terre cuite furent déposés au long des murs, ou ensevelis dans le sol. Puis l'ambulacre devint insuffisant; on le relia aux hypogées voisins par des galeries où le *locus* prend la place du sarcophage.

Les petites sépultures des frères dans la foi sont groupées aux parois des vestibules, tandis que les morts illustres reposent dans les sarcophages, le long de ces mêmes vestibules, ou à l'intérieur de chambres et de chapelles maçonnées avec soin, décorées de stucs et de peintures. C'est ce que nous voyons non seulement au cimetière de Domitille, mais au cimetière de Priscille, sur la voie Salaria, aux cryptes de Lucine, qui forment l'aire la plus ancienne du cimetière de Calliste, et dans la catacombe ostrienne, sur la voie Nomentane, qui conserve la chaire « où siégea d'abord l'apôtre Pierre ».

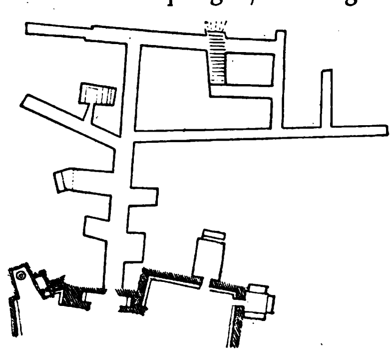


Fig. 11.— Plan du grand ambulacre et des galeries attenantes, au cimetière de Domitille.

Plusieurs des cimetières romains sont ainsi datés de l'âge apostolique, sans parler de la crypte Vaticane, où furent ensevelis, jusqu'en 203, les premiers papes autour du tombeau de saint Pierre, ni du cimetière de Commodilla, où fut le tombeau de saint Paul, l'une et l'autre de ces vénérables cryptes ayant disparu sous

les immenses basiliques dédiées aux princes des apôtres.

D'autres cimetières, un peu moins anciens, furent encore édifiés au IIe siècle avec un grand luxe d'architecture par des riches qui tinrent à honneur d'ensevelir dans leurs domaines la dépouille sacrée des martyrs. Tel le cimetière de Prétextat, situé sur la voie Appienne en face du cimetière de Calliste. Les fouilles modernes en ont découvert le superbe ambulacre large de deux mètres, soutenu d'arceaux en briques et décoré de corniches en terre cuite (fig. 12), la « spelunca magna », d'où l'on accède au caveau de saint Janvier. Cette vaste chambre, dont les murs de solide maçonnerie furent autrefois revêtus de marbres grecs, supporte une haute voûte cintrée, sorte de coupole à quatre pans terminés en luminaire. Non loin, dans l'ambulacre même, il faut noter une belle abside flanquée autrefois de deux colonnes d'albâtre; elle fait face à un *arcosolium* fermé d'une grille ou *transenna* de marbre ajouré, et précédé de deux colonnes de porphyre.

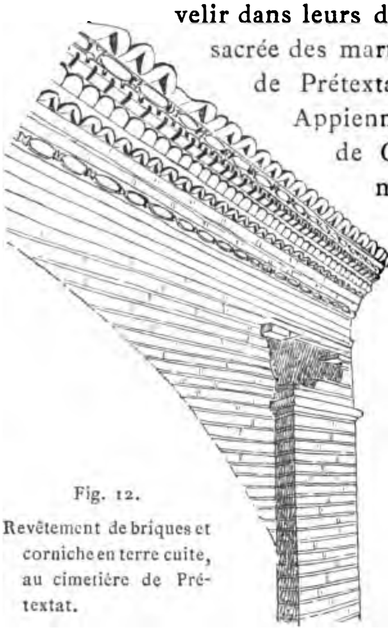


Fig. 12.
Revêtement de briques et corniche en terre cuite, au cimetière de Prétextat.

C'est à la première période d'excavation des cime-

tières que l'on doit aussi attribuer les souterrains grandioses de S[t] Janvier, à Naples. Creusés dans un tuf plus solide que celui des catacombes romaines, les deux étages qui les composent se réduisent à une galerie centrale où débouchent quelques galeries plus étroites, et des *cubicula;* mais cette galerie centrale se distingue des ambulacres romains analogues par son ampleur vraiment extraordinaire : large de cinq mètres environ au premier étage, elle atteint, au second, quatorze mètres; et sa voûte, d'une hauteur proportionnée, s'appuie par endroits à de forts piliers de tuf. Le long des parois s'ouvrent, à intervalles réguliers, de grands *arcosolia;* les tombes en forme de *locus* ne se présentent que dans les galeries secondaires.

Seconde époque : du commencement du III[e] *siècle à l'Édit de Milan.* — Dès le commencement du III[e] siècle, une partie des catacombes deviennent, avec l'autorisation et sous la surveillance de l'État, propriété de l'Église. Nous voyons à Rome le pape Zéphyrin confier au diacre Calliste le gouvernement du clergé et l'administration du *cimetière.* Ce cimetière par excellence, la première et la plus grande propriété collégiale de l'*Ecclesia fratrum,* qui portera désormais le nom de son premier administrateur, devient, en place du cimetière Vatican, le lieu officiel de sépulture des papes. Ailleurs, sur les grandes voies consulaires, d'autres hypogées se créent ou s'agrandissent à son exemple. Le Livre pontifical nous apprend qu'en 238 le pape Fabien « divisa les diverses régions de Rome entre les diacres, et ordonna la construction de nombreux édifices dans les cimetières ».

Ces édifices, oratoires, salles de réunion, loges de gardiens, à l'imitation de ceux qui entouraient les sépultures païennes, se groupent à la principale entrée du souterrain. C'est ainsi que nous voyons, à droite et à gauche de l'antique façade du cimetière de Domitille, et l'enveloppant tout entière, un large *atrium* (fig. 11) où s'ouvrent des cellules décorées à la pompéienne. A gauche, c'est une fontaine, avec sa vasque bien conservée, et un puits circulaire; près de là un escalier, aujourd'hui en ruines, conduisait aux chambres du gardien, à la *custodia monumenti*. A droite, c'est le *triclinium* destiné aux agapes et aux réunions du collège des frères, avec son banc de pierre adossé au mur, comme on en rencontre à Pompéi dans la voie des Tombeaux, et deux salles souterraines. Quand les fidèles ne pouvaient se réunir dans les petites basiliques élevées à la surface du sol, on disposait certaines des cryptes profondes pour la célébration des saints mystères. Des bancs sont creusés dans le tuf de ces oratoires souterrains, et deux belles chambres du cimetière ostrien (fig. 13) nous montrent, auprès des bancs, les chaires de l'évêque et du catéchiste.

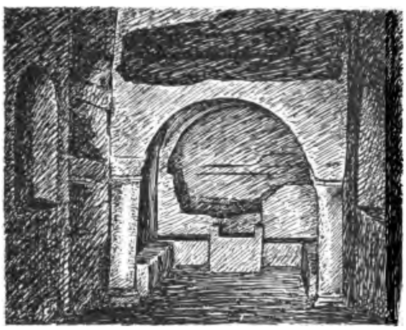


Fig. 13. — Une chambre du cimetière ostrien.

Cependant les persécutions viennent arrêter ce beau développement des cimetières chrétiens. Jusque-là elles avaient été brèves, n'osant violer le domaine privé qui contenait les tombes; maintenant que les cimetières appartiennent à l'Église, on peut en interdire l'entrée, confisquer les édifices religieux, ce que font, au milieu du IIIe siècle, les empereurs Dèce et Valérien. Exposés à être saisis et massacrés, comme il arriva souvent, au fond des catacombes, les chrétiens s'efforcent de protéger leurs sépultures, creusent d'étroits couloirs, en comblent d'autres, murent les entrées habituelles des arénaires, et rompent les grands escaliers. Au moment de la dixième et dernière persécution, sous Dioclétien (303), ils s'étaient repris à espérer et à construire; les cimetières s'accroissaient de nouveau, les chapelles se transformaient en églises. Le ravage fut plus terrible que jamais, les archives, les monuments pillés, incendiés, détruits. Ce ne fut qu'en 311, sous le pontificat de Melchiade, que l'Église recouvra ses domaines confisqués. Quelques années auparavant, le pape Marcel avait divisé la ville de Rome en vingt-cinq paroisses, « pour le baptême et la pénitence des nouveaux convertis, et pour la sépulture des martyrs ».

Troisième époque : de l'Édit de Milan à la prise de Rome par Alaric. — Enfin l'Édit de Milan et la conversion de Constantin sanctionnent l'existence de l'Église, la paix est assurée. De somptueux monuments vont désormais glorifier la religion chrétienne, et l'on songe tout d'abord à honorer les saints martyrs dont les catacombes possèdent les corps. Des oratoires, des basiliques s'élèvent au-dessus de leurs tombes, pénètrent

au travers des galeries pour les atteindre; les chambres qui les renferment se transforment en chapelles, où aboutissent de larges escaliers. Mais tous ces travaux entraînèrent la destruction de beaucoup d'humbles tombes, et ce dommage fut accru par le zèle pieux d'innombrables fidèles qui voulaient se ménager une

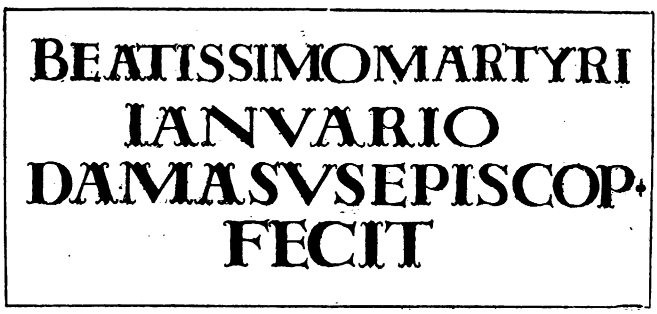


Fig. 14. — Inscription damasienne de la crypte de saint Janvier.

sépulture dans le voisinage des saints, *ad sanctos, ad martyres,* et reposer sous leur protection. Que de peintures détruites aux parois des cryptes et dans le fond des *arcosolia* par l'intrusion de ces tombes nouvelles!

Le pape Damase, tout en se consacrant à la recherche des saintes reliques, voulut refréner cette piété imprudente et sauver les catacombes. Il en fut l'intelligent et glorieux restaurateur. Il les orna de peintures nouvelles, de marbres précieux, de riches colonnes; il ouvrit de nombreux luminaires; et, sur le seuil des cryptes illustres, réparées et décorées par ses soins, il fit placer les inscriptions qu'il composait en l'honneur des martyrs. Ces inscriptions damasiennes,

qui ont fait classer leur auteur parmi les écrivains célèbres de l'Église, sont de véritables œuvres d'art; le type des lettres, composé par le graveur Furius Dionysius Filocalus, est d'une ampleur, d'une souplesse admirables (fig. 14).



Fig. 15.— La crypte papale au cimetière de Calliste (restauration de M. de Rossi).

Pour prêcher d'exemple, Damase renonça, quelque désir qu'il en eût, à se ménager une sépulture auprès des papes ses prédécesseurs, dans le célèbre caveau restauré du cimetière de Calliste (fig. 15). « J'ai craint, dit-il avec une touchante modestie, de troubler les cendres des saints. » Il avait pourtant bien mérité des catacombes, qui eurent, aux années 370 et 371, un moment d'entière splendeur. Toute trace des anciens ravages avait disparu; les tombes des martyrs, les *confessions* où l'on célébrait les saints mystères, étaient visitées par une foule immense; dans les galeries, partout où ne suffi-

sait pas le jour du dehors, d'innombrables lampes et des candélabres illuminaient la nuit; çà et là, des vases et des plats, sur de courtes colonnes, offraient les huiles aromatiques.

Cette période glorieuse fut brève; déjà les cimetières à ciel ouvert s'étaient multipliés, restreignant peu à peu l'usage des catacombes. Au temps même des persécutions, on avait créé de petits cimetières de fidèles à la surface du sol, et surtout aux endroits impropres à l'excavation. Après l'Édit de Milan, ces cimetières accompagnent les nouvelles basiliques, et il en subsiste des restes importants en Italie, en France, en Afrique, en Asie Mineure. A Rome même, au-dessus de la catacombe de Calliste, et près de son entrée principale, on voit encore les ruines de nombreuses tombes à ciel ouvert (fig. 16). La petite basilique, à triple abside, dédiée à saint Sixte et à sainte Cécile, et, proche de là, le mausolée de sainte Sotère, donnent idée de ce qu'étaient les édifices religieux dressés parmi les tombes. Au-dessus des plus beaux sarcophages, quatre colonnes portent un toit, semblable au *ciborium* qui dans les basiliques abrite le maître-autel; ailleurs, des *arcosolia* s'ouvrent dans les murailles, ou



Fig. 16. — Abside de la basilique de S[t] Sixte et tombes à ciel ouvert (cimetière de Calliste.)

ce sont de simples tombes, pareilles aux *loca* souterrains, qui s'étagent les unes au-dessus des autres, séparées par des feuilles de marbre, entre des parois verticales de briques ; l'usage s'en est perpétué jusqu'aujourd'hui dans les cimetières italiens. Les cippes et les



Fig. 17. — *Arcosolium* du cimetière de Cyriaque.

stèles funéraires, peu fréquents à Rome, abondent en Afrique; et partout des grilles, des chancels de marbre ou de bois environnent les monuments, au milieu des arbres et des fleurs. Une peinture du cimetière de Cyriaque (fig. 17) nous montre en perspective, au bas d'un *arcosolium* richement décoré, une grille analogue à ces clôtures multipliées à la surface du sol. Deux petits hermès la terminent, et, pour bien marquer l'imitation d'un monument à ciel ouvert, des animaux sont

représentés qui paissent alentour. Cependant la concession des tombes n'était plus aux mains des prêtres; elle dépendait de la seule corporation des *fossores,* marchands du peu de terrains encore disponibles. Les inhumations aux catacombes vont toujours diminuant jusqu'en la terrible année 410, où Rome est prise par Alaric.

Quatrième époque : les pèlerinages; abandon des catacombes. — Les catacombes, qui ne reçoivent plus de sépultures, deviennent, à partir du ve siècle, un lieu de pèlerinages fréquents et réguliers. Elles sont gardées et desservies par les prêtres de leurs paroisses, ou par les moines, *mansionarii, cubicularii,* établis auprès de leurs basiliques. Peu à peu, grâce au nombre des visiteurs, les habitations se rassemblent, des bourgades se forment autour des cimetières. Peu à peu aussi naît et se développe toute une littérature à l'usage des pèlerins, Itinéraires et Guides contenant une topographie des sanctuaires vénérés, et le recueil des principales inscriptions. C'est le premier essai d'une *Rome souterraine,* où l'archéologie moderne a puisé les plus précieux renseignements.

Les invasions barbares entravent d'abord, sans l'arrêter, l'élan des pèlerinages. En 527, « les églises et les corps des saints martyrs furent exterminés par les Goths » (*Liber Pontificalis*). Le pape Vigile et ses successeurs restaurèrent lentement les catacombes; de nouveau la messe y fut célébrée, et jusqu'au VIIIe siècle les pèlerins y affluèrent, malgré l'abandon croissant de la campagne romaine. Mais les affreux ravages de l'invasion lombarde, en 756, décident le pape Paul Ier

à ouvrir les tombeaux illustres et à distribuer aux grandes basiliques les ossements des martyrs. Ses successeurs tentèrent en vain de restaurer une dernière fois les catacombes ; une inscription conservée dans l'église de sainte Praxède atteste que Pascal Ier transporta, le 20 juillet 817, deux mille trois cents corps à Rome. Privées de leurs principales reliques, les catacombes sont désertées, oubliées; seul, le cimetière de St Sébastien, *ad Catacumbas,* demeure ouvert pendant le moyen âge, et ce nom local qu'il porte, on ne sait trop pourquoi, servira désormais à désigner tous les cimetières souterrains.

DÉCORATION DES CATACOMBES[1]

I. — LES ÉLÉMENTS DÉCORATIFS.

A l'exemple des Égyptiens, des Grecs, des Étrusques, les Romains décoraient les chambres où reposaient leurs morts. Ce luxe funéraire, dont témoignent les charmants tombeaux de la voie Latine, avec leurs marbres, leurs peintures, les stucs délicats de leurs plafonds, était devenu au Ier siècle une habitude, une exigence à laquelle personne ne tentait d'échapper. Les Juifs eux-mêmes oubliaient à Rome leurs préjugés, leur haine instinctive de l'art, pour égayer de pein-

1. DE ROSSI, *R. S.*, t. Ier. — CROWE et CAVALCASELLE, t. Ier. — POHL, *Die altchristliche Fresko-und Mosaik-Malerei.* — MÜNTZ, *Études sur l'histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétiennes.* — BECKER, *Die Wandgemälde der römischen Katakomben*, Gera, 1876.

tures les caveaux de leurs catacombes. Il eût été bizarre que, converti au christianisme, le Romain renonçât à ce goût du décor qui lui était inné; et la nouvelle Église ne songea pas à demander pareil sacrifice. Aussi, dès que les chrétiens commencèrent à creuser des sépultures, ils se mirent à les décorer, chaque famille, chaque corporation ornant, selon sa fortune, le caveau dont elle était propriétaire, sans qu'il y eût, en apparence du moins, rien de changé aux éléments du décor.

Les revêtements de marbre ont presque partout disparu dans les pillages successifs des catacombes; mais la restauration idéale proposée par M. de Rossi pour la célèbre crypte des papes, au cimetière de Calliste (fig. 15), nous présente un exemple accompli d'une chapelle dont le marbre fait l'unique décor; l'exemple est tardif à la vérité, et nous reporte au temps de Damase et de Sixte III. Le sol et les murs sont dallés de marbre africain; deux colonnes surmontées d'un entablement où pendait un rideau séparent la partie de la chapelle destinée au public de l'enceinte réservée que ferme un chancel à jour. Dans l'enceinte, l'autel s'élève sur un gradin de marbre, devant le siège épiscopal où fut décapité Sixte II.

Mieux que le marbre, le stuc se prêtait aux fines décorations. On peut voir encore, dans la partie la plus ancienne du cimetière de Priscille, à la voûte et aux deux portes de la jolie chapelle que les gardiens des fouilles nomment, on ne sait pourquoi, Chapelle grecque, des ornements de stuc, festons et rinceaux de feuillage d'une exécution si parfaite, qu'on les a justement attribués à l'époque des premiers Antonins

(fig. 1). Au cimetière de Domitille, la voûte d'une galerie du IVe siècle, sur laquelle s'ouvrent deux grandes absides couvertes de peintures, est rehaussée, à l'imitation des maisons romaines ou des basiliques, de larges caissons de stuc. On n'a pu retrouver ce *cubiculum* de la voie Latine où Bosio avait vu et dessiné toute une décoration de stuc, des rinceaux de vigne, mêlés d'amours, enveloppant les pilastres et courant sur la voûte, autour d'une image en relief du Bon Pasteur. Au cimetière de Prétextat, le stuc est remplacé par la terre cuite (fig. 12); enfin, dans les galeries plus pauvres, au IIIe siècle et plus tard, lorsque le marbre, le stuc et la terre cuite font défaut, il n'est pas rare de rencontrer le tuf grossièrement taillé, en cordons le long des voûtes, en pilastres munis de leurs chapiteaux près des *arcosolia* des cryptes.

Ces premiers ornements ne sont toutefois qu'une préparation et la base en quelque sorte du décor des catacombes. De ce décor, la sculpture et la peinture sont les éléments réels, mais d'importance tellement inégale que l'on peut aisément négliger le premier. Le mystère et l'obscurité des catacombes n'étaient guère favorables à la sculpture; aussi verrons-nous que les seuls marbres sculptés qui y pénétrèrent avant la Paix de l'Église furent des sarcophages sans caractère manifestement chrétien. Ce qui tient lieu de figures sculptées, ce sont les dessins à la pointe, ces *graffiti*, dont l'inépuisable variété reproduit, sur les tablettes de marbre des tombes, le cycle presque entier des sujets peints; on ne saurait séparer l'étude des *graffiti* de celle des peintures sans s'exposer à de continuelles

redites. La mosaïque, à part deux très intéressants portraits (fig. 21), n'a pas laissé de traces notables dans les cimetières chrétiens. Mais l'art des catacombes, c'est uniquement la peinture; la peinture a eu l'honneur d'exprimer les premières inspirations chrétiennes, et, malgré des ruines et des pertes irréparables, nous les a transmises dans toute leur pieuse fraîcheur.

II. — LA DÉCORATION PEINTE.

Les artistes. — Il est difficile de se représenter exactement la condition des premiers peintres qui travaillèrent aux catacombes. Étaient-ils tous chrétiens? Travaillaient-ils sous la surveillance directe de l'autorité ecclésiastique? Il est probable que, dès le Ier siècle, la religion nouvelle put recruter des adeptes dans ces innombrables officines de peintres décorateurs dont regorgeaient Rome et l'Empire, artistes et souvent ouvriers de petite invention, mais de pratique merveilleusement facile, exercés à retracer éternellement les mêmes sujets. D'ailleurs fallait-il toujours une main chrétienne pour peindre ces lieux communs de décoration, oiseaux, fleurs et vases, et simples lignes ornementales, que l'on rencontre aux catacombes comme à Pompéi? Mais si l'on songe que, dès le milieu du IIe siècle, les principales scènes de l'art chrétien sont inventées et fixées, que des monuments entiers, comme le vestibule du cimetière de Domitille et la chapelle du cimetière de Priscille, ont reçu un décor absolument chrétien, d'une expression et d'une beauté

que l'on n'égalera plus, on se convaincra que l'art chrétien fut servi à ses débuts par quelques artistes de réelle valeur. Ils cherchaient leur inspiration dans ces passages de l'Écriture sainte, Ancien Testament ou Évangiles, qui revenaient quotidiennement dans les prières pour les morts, dans les prédications courantes; et c'est sans doute l'influence des prédications qui explique le choix, surprenant au premier abord, de certains sujets exceptionnels : ainsi, à la voûte du vestibule supérieur des catacombes de Naples, la gracieuse allégorie des jeunes filles bâtissant une tour (fig. 26), empruntée à un roman théologique, *le Pasteur d'Hermas,* très populaire au IIe siècle. Si d'ailleurs il arriva souvent aux artistes d'être guidés dans le choix de leurs sujets, il faut convenir qu'ils usèrent toujours d'une grande liberté d'interprétation : c'est une raison de convenance locale, de symétrie et d'équilibre qui détermine bien souvent leur préférence pour telle scène et leur façon de la composer : les Mages qui viennent adorer Jésus sont au nombre de deux, de trois ou de quatre (il y en a jusqu'à six sur un vase sculpté du musée Kircher). Sitôt créés les principaux motifs, il dut se former des modèles courants dont se servirent les ouvriers décorateurs, avec quelle lourdeur souvent et quelle maladresse, nous le voyons par une partie des œuvres du IIIe siècle. Ces modèles varient selon l'époque et selon l'endroit, car on peut observer, sans limiter la remarque de façon absolue, que la plupart des grandes catacombes ont leurs sujets préférés : le cimetière de Priscille honore particulièrement la Vierge, celui de Calliste reproduit l'histoire de Jonas, celui

des Sts Pierre et Marcellin, les scènes de banquets célestes.

Le système ornemental. — Les peintres ont apporté aux catacombes les formules décoratives usuelles de l'art gréco-romain. Dans les cryptes les plus riches, l'ordonnance du décor est celle que nous offrent partout les maisons et les colombaires païens de Rome ou de Pompéi : le système classique, mais simplifié généralement, et subordonné aux conditions défectueuses de l'éclairage. Parois et voûtes sont divisées en compartiments par des lignes droites ou courbes qui s'entre-croisent. En principe, le décor des plafonds comporte un médaillon central, fermé d'un carré, d'un octogone ou d'un cercle; alentour se groupent de petites compositions séparées par des lignes ou des ornements qui relient ce centre à un second cadre plus large; les espaces vides des angles sont occupés par des figurines, des oiseaux, des fleurs (fig. 35, 39). Les peintres des catacombes ont varié de bien des façons cette division géométrique fort simplement harmonieuse; il est rare qu'ils l'aient compliquée ou surchargée, comme à Naples, au cimetière de St Janvier.

L'ornementation des parois n'allait point sans de réelles difficultés, à cause des interruptions qu'y faisaient les niches mortuaires. Aussi bien est-ce là qu'il faut apprécier l'habileté de ces décorateurs chrétiens, qui ont su, dans les premiers temps du moins, tirer un parti souvent extraordinaire des plus étroites surfaces pour équilibrer leurs compositions, les unir par des transitions ingénieuses, satisfaire le regard par les justes proportions de l'ensemble. Nous verrons même,

dans des caveaux ou des galeries plus riches, la voûte et les murs transformés en berceaux de feuillage ou égayés de légères architectures, comme au cimetière de Domitille, ou encore, comme dans la grande crypte de Prétextat, entièrement couverts de vastes paysages, encadrés de guirlandes de fleurs (fig. 27, 32).

La technique. — Les peintures des catacombes sont toutes exécutées par les procédés ordinaires de la fresque, terminée quelquefois à la détrempe. La préparation du stuc destiné à recevoir les couleurs est d'autant plus fine que l'œuvre est plus ancienne; au Ier siècle, le stuc se compose de trois couches d'un millimètre environ d'épaisseur, la première de tuf broyé, la seconde de sable fin, la troisième de poussière de marbre; au IIIe siècle et dans la suite, on se contente d'une couche de tuf broyé. Le contour des figures est tracé avec une pointe de fer qui entame l'enduit, ou indiqué d'une légère touche de pinceau. Dans les peintures des deux premiers siècles, la gamme des couleurs est assez riche, les tons sont bien gradués, les lumières fines, les ombres habilement modelées; ces qualités sont surtout sensibles dans le rendu des chairs, qu'on ne sait plus peindre au IVe siècle. La tradition antique, la virtuosité du décor s'est plus longtemps maintenue dans l'exécution des draperies, dans la touche légère des petits ornements. La plupart des figures s'enlèvent en trois couleurs, jaune, rouge et vert, sur un fond blanc. Moins l'œuvre est ancienne, moins les couleurs se fondent; et, dès la fin du IVe siècle, les ombres sont remplacées par les lignes de contour, de plus en plus brutales. Dans les dernières peintures, qui touchent

au moyen âge, les chairs sont faites d'un ton jaunâtre, souligné de brun rouge, et chaque partie du corps ou des vêtements est cernée d'un trait noir.

Origines païennes de l'art des catacombes. — Dans l'art chrétien primitif, l'éducation classique est partout sensible. Ce sont les ateliers païens qui lui ont enseigné, à ses débuts, la souplesse et le naturel des mouvements, le pli savant des draperies, cette précision rare du pinceau qui indique la forme en quelques touches rapides, sans accentuer inutilement le contour. Quant à la sobriété de composition dont usaient les anciens, il faut bien dire que les peintres des catacombes l'ont poussée jusqu'aux dernières limites. Le souci du pittoresque est rare aux catacombes ; l'étroitesse des salles peu éclairées n'y prêtait guère. Il suffit que le sujet soit compris; c'est affaire à l'imagination de le compléter. On a souvent reproché aux figures primitives leur manque d'individualité : ces personnages bibliques, tous imberbes, tous drapés dans le costume romain de l'Empire, n'ont point d'âge, point de traits distincts ; et qu'en ont-ils besoin si, dès l'abord, leurs attributs essentiels sont déterminés et les font reconnaître ? C'est la colombe qui vole vers Noé, c'est le monstre qui vomit Jonas, c'est le rocher que frappe Moïse.

Ces habitudes de l'art antique saisissent assez vivement l'esprit dans une première visite aux catacombes pour que l'on se demande où est donc le caractère chrétien des peintures. Et pour peu que l'on ait présentes à la mémoire un certain nombre de compositions païennes, on croira plus d'une fois les rencontrer. C'est que l'artiste qui tente la création d'une

image chrétienne se sert instinctivement des formes apprises et qu'il a si longtemps reproduites; il adapte aux catacombes, en les modifiant selon son pouvoir, telles figures qu'il peignait dans les villas romaines, et la forme antique se pénètre d'esprit chrétien. On a curieusement noté ces souvenirs de la tradition païenne dans l'art chrétien primitif : la Pietas antique devenue l'Orante, Endymion ou Mercure criophore changé en Bon Pasteur, le coffre de Danaé portant Noé sur les flots, le monstre d'Andromède engloutissant Jonas, Élie ravi au ciel dans le char de Pluton; sans parler des emprunts innombrables au système ornemental païen.

Caractères distinctifs. — Avant d'étudier plus longuement ces emprunts directs qui sont la base de la décoration chrétienne, il faut dire où apparaît l'esprit chrétien dans des figures si voisines encore du vieux paganisme. Il apparaît d'abord dans une certaine noblesse générale, une candeur, une joie innocente et paisible. La forme antique est purifiée par l'esprit chrétien; la chasteté pénètre enfin dans l'art, qui n'était trop souvent, à cette époque de luxe et de jouissance, qu'une école d'immoralité. Les nudités sont rares dans les fresques des catacombes; ou bien c'est la nudité enfantine des génies, des amours, de ces petites figures semées dans le décor avec les oiseaux et les fleurs (fig. 29), ou la nudité discrète et à demi voilée des images pastorales, des Saisons (fig. 30), ou c'est encore la nudité nécessaire de tels personnages bibliques, Adam et Ève, par exemple, ou Jonas. Parfois Isaac, dans la scène du Sacrifice, Daniel exposé aux lions,

Tobie s'emparant du poisson, parfois aussi Jésus enfant et Jésus baptisé sont nus; mais ces exemples ne deviendront fréquents que plus tard, dans la sculpture des sarcophages et des ivoires, ou dans la miniature.

En dehors de ces caractères généraux, il y a des signes auxquels on reconnaît les images chrétiennes. Ce ne sont pas seulement les attributs de certaines figures, ce sont des marques spéciales, comme le *monogramme* constantinien et le *nimbe,* cette auréole circulaire qui entoure la tête du Christ et des saints. Ces signes, il est vrai, aussi bien que les lettres ou les croix inscrites au bord des vêtements, ne se présentent dans l'art chrétien qu'à partir du IVe siècle, et doivent surtout servir à dater les peintures.

Principales périodes. — On a pu déjà essayer un classement chronologique assez précis des fresques primitives, en s'appuyant à la fois sur l'observation des caractères extérieurs et sur le jugement plus délicat du style. En prenant pour point de départ cette chronologie élémentaire, on divisera volontiers l'art des catacombes en quatre périodes qui correspondent aux quatre principales époques de leur histoire. La première, qui réunit les deux premiers siècles, est celle de l'invention la plus libre et de la technique la plus soignée : ses chefs-d'œuvre sont aux cimetières de Priscille et de Domitille, aux cryptes de Lucine et de Prétextat. La seconde période se termine à l'Édit de Milan ; elle accuse de façon évidente l'influence ecclésiastique, par la subtile profondeur du symbolisme, que la technique très appauvrie exprime déjà médiocrement; les chambres des Sacrements, au cimetière

de Calliste, en offrent le principal exemple. La troisième période comprend le siècle glorieux de l'Église, la Renaissance constantinienne, et s'arrête à la prise de Rome par Alaric. Elle est signalée par l'introduction de sujets nouveaux, empruntés à l'art des basiliques ou aux sarcophages, en même temps que par un retour à une technique meilleure, mais qui ne peut ressaisir la justesse de dessin, la finesse de coloris des premières fresques. Enfin la quatrième période, qui va du ve au xe siècle, présente un certain nombre de fresques de la plus grossière exécution.

En étudiant, par groupes iconographiques, les peintures des catacombes, nous n'observerons peut-être pas toujours une chronologie rigoureuse; mais il ne faut pas oublier que les mêmes sujets persistent à travers les périodes le mieux définies, et que, le plus souvent, les progrès de l'art sont faits d'insensibles transitions.

COMPOSITIONS ANTÉRIEURES A LA PAIX DE L'ÉGLISE.

ÉPITAPHES ET PORTRAITS. — SCÈNES DE LA VIE RÉELLE [1].

Le premier décor convenable à une tombe est celui qui rappelle aux parents et aux amis le souvenir du

1. Kraus, *R. E.*, art. *Handwerker, Instrumente, Kampf.* — Roller, ch. ix. — Wilpert, *Ein unbekanntes Gemälde... und die cœmeterialen Fresken mit Darstellungen aus dem realen Leben* (Römische Quartalschrift, 1887).

mort qu'ils ont perdu, c'est l'épitaphe et le portrait. La plupart des épitaphes aux catacombes sont d'une simplicité extrême, qui ne relève guère de l'étude d'art. En dehors des symboles chrétiens dont nous aurons à nous occuper, ces *graffiti* élémentaires reproduisent parfois les traits du mort (fig. 18), plus souvent les insignes de sa profession, les outils dont il se servait. C'est une heureuse nouveauté que ces épitaphes chrétiennes où paraît la dignité des métiers les plus humbles, où le marteau, la scie et la doloire du charpentier accompagnent la serpe du vigneron, l'équerre du maçon, l'enclume du forgeron, le burin du graveur, où nous reconnaissons les balances du marchand, le métier du tisserand, la trousse du chirurgien.



Fig. 18. — Épitaphe de Severa, provenant du cimetière de Calliste (musée de Lateran).

Les portraits sont rares dans les fresques des catacombes : il ne seyait guère à la modestie chrétienne de glorifier la dépouille périssable ; et nous verrons bientôt quelle noble figure symbolise l'âme en possession du ciel. Il faut dire aussi que la sculpture, mieux que la fresque, avait l'habitude du portrait, et que le médaillon central — le *clypeus* — des sarcophages était déjà dans l'art païen réservé à l'image du mort (fig. 208). C'est dans un médaillon circulaire, analogue à ce *clypeus*, que sont peints, aux catacombes, quelques-uns des meilleurs portraits : au cimetière de Domitille, un buste d'homme barbu, la poitrine nue et l'épaule cou-

verte d'un manteau, œuvre du IIIe siècle, où l'on a imaginé, sans la moindre raison, de reconnaître le Christ; au même cimetière, une curieuse fresque du IVe siècle, le buste d'une femme dont la tête et les mains sont enveloppées d'un manteau rouge (fig. 19). Au cimetière de Thrason, des ouvriers ont détruit, en 1873, une tête charmante de jeune femme que, fort heureusement, le docteur Parker avait pu photographier (fig. 20). Il nous serait plus précieux encore de posséder ce portrait d'homme qui fut peint sur toile et fixé par des clous au bas d'un luminaire, dans la catacombe de Calliste; la toile est détruite, mais les traces des clous subsistent, et l'on peut encore distinguer sur le



Fig. 19. — Portrait de femme, au cimetière de Domitille.



Fig. 20. — Portrait de jeune fille, au cimetière de Thrason.

mur un vague décalque de la tête. Enfin les deux médaillons en mosaïque de la bibliothèque Chigi, découverts en 1656 dans la catacombe de Cyriaque, sont, d'après une

copie d'inscription, les portraits de Flavius Julius Julianus et de Maria Simplicia Rustica, sans doute parents du Rusticus Julianus qui mourut préfet de Rome en 388. Malgré les restaurations subies, ces images ont conservé un caractère assez net, la figure d'homme surtout, avec son large front et sa barbe courte, sa tunique à tissu d'or relevée de pourpre sombre; et il apparaît clairement, par leurs attitudes différentes, que le mari s'est fait représenter de son vivant auprès de sa compagne défunte (fig. 21).



Fig. 21. — Portrait de Maria Simplicia Rustica, provenant du cimetière de Cyriaque (Bibliothèque Chigi).

Il est fort difficile de marquer la limite exacte où le portrait quitte l'observation du réel pour entrer dans le symbolisme; l'exécution sommaire de ces figures laisse si rarement place aux détails individuels! Au moins peut-on avec certitude classer parmi les images de défunts quelques figures en pied qui n'ont point l'attitude orante, et ne représentent point des personnages bibliques. Tel est, au cimetière de Thrason, ce jeune homme aux jambes nues, à la tunique brodée, qui présente de la main gauche deux feuillets ouverts, sur lesquels on lit : DORMITIO SILVESTRI : *ici dort Silvestre*. Telle est sans doute aussi, au cimetière de

S[t] Sébastien, la figure d'athlète où M. Marucchi veut voir un symbole du combat de la vie; telles enfin les figures de docteur et d'orateur peintes dans l'une des chambres des Sacrements, au cimetière de Calliste. Il ne faut pas oublier les nombreux portraits de fossoyeurs, au repos ou au travail, que nous connaissons déjà (fig. 9, 65); ces intéressantes images nous introduisent dans la petite, mais très précieuse série des sujets empruntés à la vie réelle.

Pendant longtemps on a refusé d'admettre qu'il pût y avoir parmi les fresques des catacombes des scènes de la vie réelle, des peintures de métier analogues à celles que nous ont conservées les ruines de Pompéi; et les partisans du symbolisme à outrance, depuis Bosio jusqu'au P. Garrucci, se sont ingéniés de la plus étrange façon à découvrir un sens mystique aux sujets les plus simples. Point n'est besoin de si grands efforts; et l'on trouve, en sacrifiant un peu d'idéal, une interprétation toute juste et toute naturelle. On reconnaît sans discussion le portrait d'une marchande de légumes dans une fresque d'*arcosolium,* au cimetière de S[te] Sotère; la figure a été mutilée par l'ouverture d'un *locus,* mais les attributs sont bien caractéristiques : c'est la table de vente posée sur des tréteaux, c'est l'escabeau et la corbeille remplie d'herbages. Pourquoi chercher une allégorie funèbre sur cette voûte d'*arcosolium* du cimetière ostrien, où un paysan conduit son chariot attelé d'une paire de bœufs, et chargé d'une lourde tonne? Un *arcosolium* analogue, au cimetière de Priscille, nous montre (fig. 22) huit hommes en tenue d'ouvriers, qui portent un tonneau sur de longs supports appuyés à

leurs épaules; deux autres tonneaux sont déposés devant eux. Cela signifie simplement que le caveau appartenait à une confrérie de tonneliers, qui ont voulu figurer, auprès de leurs sépultures, une image de leur profession. Au cimetière de Thrason, le buste d'un athlète, encadré d'une couronne de laurier, est accosté



Fig. 22. — Fresque du cimetière de Priscille.

de deux figures de femmes tenant des volumes déployés (les lois de la palestre, selon Garrucci). A la voûte de l'arc, on voit le petit Tobie qui court avec son chien; plus bas, au-dessous d'un décor composé de pégases et de figurines nues, deux quadriges portent leurs cochers vainqueurs; sur la paroi de front, deux aigles sont debout sur des globes, et deux Victoires ailées présentent la couronne et la palme.

Plus importantes sont, au cimetière de Domitille, les fresques exécutées pour le collège des boulangers et

les employés de l'*Annona,* attachés à ce collège, dont une même région enfermait les tombes. A la paroi de front d'un *arcosolium,* une peinture presque mécon-

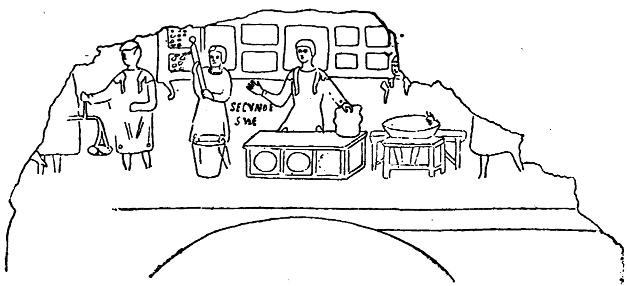


Fig. 23. — Fresque du cimetière de Domitille.

naissable (fig. 23) nous introduit dans l'administration de l'*Annona* et nous fait assister à une scène des *largitiones frumentariae,* les distributions populaires de blé. Au centre de la composition, un employé supérieur, assis devant une table massive, tient un parchemin déroulé et donne ses ordres. A sa droite, le *mensor frumentarius* lève le bâton qui sert à mêler le grain dans le *modius* (c'est un employé de même rang que le Maximinus, « ami de tous », dont une épitaphe du musée de Lateran (fig. 24) nous offre le portrait bien connu). Plus loin, le *mensor macchinarius* soulève les balances; d'autres employés sont debout à la gauche de leur



Fig. 24. Épitaphe de Maximinus (musée de Lateran).

chef, derrière lequel on distingue, fixés au mur et supportés par des consoles, les rayons d'un *repositorium.* Des scènes de même ordre, mais plus développées, décorent, non loin de là, un *cubiculum* célèbre, communément appelé la « Crypte des grands apôtres ». C'est une salle octogone, coupée par une brève galerie en deux moitiés que terminent des absides. A la voûte ronde des deux absides sont peints, d'un côté le Christ entouré des douze apôtres (fig. 106), de l'autre le Bon Pasteur et les quatre Saisons (fig. 31). C'est la partie mystique du décor. La partie réaliste, une longue frise



Fig. 25. — Fresque du cimetière de Domitille (détail).

qui court à la base des absides, a fait le désespoir des archéologues, jusqu'à ce que MM. de Rossi et Wilpert en aient donné la simple explication. Cette frise, où se meuvent de nombreuses petites figures (fig. 25), se rattache à un groupe de trois personnages peints dans l'enfoncement de la galerie. Celui du milieu est debout derrière un grand muid (le dessinateur de Bosio, identifiant l'homme et le muid, les transformait en grosse femme enjuponnée !); celui de gauche prend un pain dans une corbeille; celui de droite présente ce pain dans sa main ouverte. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que ce sont là trois images d'une seule et même personne, représentée en trois actions succes-

sives; il s'agit sans doute d'un membre considérable du collège des boulangers. A ses pieds est un vaisseau avec ses agrès, et deux autres barques sont peintes dans l'étroite frise. Des échelles relient ces barques à un quai; sur ces échelles, des hommes vont et viennent, transportent des sacs. D'autres porteurs semblent dirigés par deux cavaliers d'allure militaire (une de ces figures a péri); enfin sept hommes, groupés à part, causent entre eux avec animation. Ce ne sont pas, comme on l'a imaginé, les Hébreux sortant d'Égypte, ou des scènes de l'histoire de Joseph. Mais c'est la Rome du IVe siècle; c'est, au pied de l'Aventin, l'entrepôt du Tibre où les mariniers déchargent leurs marchandises; ce sont deux inspecteurs de l'*Annona* qui surveillent le transport du blé aux magasins de la Ville, aux *horrea*, où le *collegium pistorum* ira s'approvisionner; et ce sont enfin, réunis dans un grave dialogue, les représentants de ce collège des boulanlangers.

LA MYTHOLOGIE[1].

Jusqu'au triomphe de l'Église, l'art des catacombes se développe selon la formule classique, par trois modes différents : il reproduit librement le système ornemental contemporain ; il adopte, en les modifiant plus ou moins, certaines figures qui lui conviennent;

1. DE ROSSI, *R. S.*, t. II.; *Bull.*, 1863, 1865, 1881. — SCHULTZE, *Die Katakomben*, et *Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel.* — HASENCLEVER, *Der altchristliche Gräberschmuck.*

il s'inspire des types usuels pour créer les figures et les groupes que lui commande l'esprit nouveau.

Lieux communs de décoration. — Le thème ornemental, dans les décorations du Iᵉʳ siècle, est infiniment varié : fleurs, feuillages et fruits, vases et coquilles, oiseaux et animaux de toute espèce, masques tragiques ou comiques, petits génies et petits amours, se dispersent et se répondent dans le champ des fresques. Toute cette légère fantaisie revit dans l'art chrétien, l'anime de son sourire. Les fidèles, distinguant avec Tertullien les sujets de simple décor de ceux que proscrivait la loi juive comme idolâtriques, pouvaient admettre sans crainte ces modèles inoffensifs sortis de l'art profane, où l'idée païenne s'était effacée peu à peu pour ne laisser que l'ornement. Encore faut-il dire que les peintres des catacombes romaines, plus maîtres de leur pensée que les artistes de Naples, subordonnent presque toujours ces riens charmants à l'idée chrétienne, et les donnent pour cadre à des motifs plus sérieux (fig. 39). C'est à Naples seulement, aux deux plafonds de la catacombe de Sᵗ Janvier, que le décor païen s'étale avec une profusion inouïe. L'un de ces plafonds, que l'on attribue généralement à la première moitié du IIᵉ siècle, est digne de Pompéi par la richesse de ses compartiments, où volent des oiseaux, où s'ébattent chevreaux et panthères. Le second, d'une ornementation savante, mais surchargée, est plus curieux encore par son mélange de scènes chrétiennes et de décor bachique. Dans un médaillon central vole une Victoire, la palme en mains; alentour dansent huit figurines d'Amours et de Psychés. Des

masques égayent de petits panneaux fleuronnés, que séparent des grappes de raisin en bouquets; au delà d'épaisses guirlandes de feuillage et de fleurs, de petits cadres renferment des lions, des chevreaux, des hippocampes, des têtes de Saisons, des vases fleuris, des grenades. Assurément, le sens profond des sujets empruntés au cycle de Bacchus, ces allusions aux

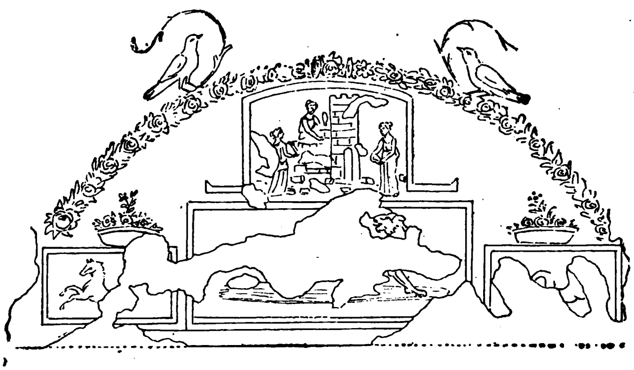


Fig. 26. — Détail d'un plafond, au cimetière de St Janvier.

changements successifs de la nature, a dû contribuer à les introduire auprès des trois sujets chrétiens qui tiennent d'ailleurs si petite place dans cette vaste composition : ce sont Adam et Ève, David et Goliath, et l'allégorie du Pasteur d'Hermas, les jeunes filles construisant une tour (fig. 26).

Le goût plus sobre et plus discret des artistes romains leur a fait éviter ces surcharges. Ce n'est pas que l'on ne rencontre, dans les plus anciens hypogées, et particulièrement aux cimetières de Domitille et de Prétextat, un emploi considérable des motifs orne-

mentaux; mais que cette décoration a de grâce libre et de souplesse ! Le *cubiculum* d'Ampliatus appartient peut-être au Ier siècle. En y pénétrant, on se croirait dans une des charmantes salles de Pompéi (fig. 27). Les fresques des murailles simulent ces motifs d'architecture fantaisiste si chers à l'art pompéien, portes et

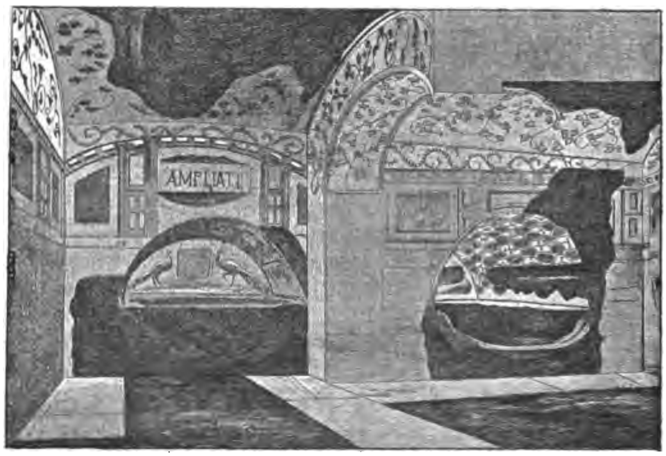


Fig. 27. — Chambre d'Ampliatus, au cimetière de Domitille.

colonnettes, petites voûtes à caissons, placages de marbre; c'est l'unique exemple que l'on ait aux catacombes de ce genre de décoration; et c'est aussi, bien évidemment, un des premiers essais de peinture décorative dans un monument chrétien. Il faut ajouter que ces architectures légères encadrent de petits tableaux champêtres, d'exécution très fine, où l'on voit des animaux qui broutent ou se reposent, boucs, brebis et bœufs ; un petit génie sert de pâtre au petit troupeau.

Ce même caractère de haute antiquité se retrouve dans une seconde chambre de notre cimetière ; mais si la chambre d'Ampliatus a pu être entièrement décorée par un artiste païen, celle-ci, au milieu de son ornementation riante, laisse percer le symbolisme nouveau. Au centre de la voûte paraît le Bon Pasteur, entre des paons, des fleurs et des festons ; sur le fond blanc des parois, de petits panneaux enferment des figurines très

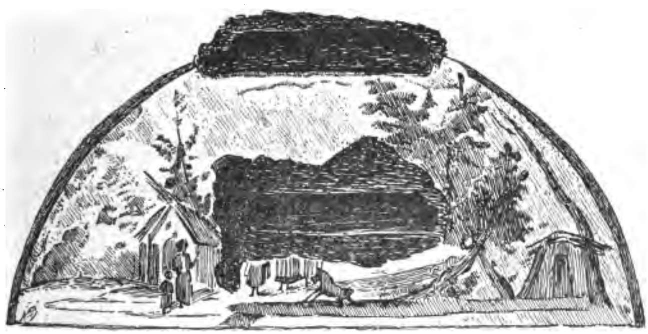


Fig. 28. — Lunette *d'arcosolium,* au cimetière de Domitille.

vives de génies ou d'amours, et d'agneaux bondissants qui portent le vase de lait (fig. 46). Mais plus encore que ces gracieuses images, dont nous reparlerons, ce qui fait la rareté du beau *cubiculum*, c'est un paysage, œuvre unique, du meilleur style pompéien, que M. de Rossi m'a laissé dessiner d'après une planche encore inédite et réservée au quatrième volume de la *Roma Sotterranea* (fig. 28).

La vigne. — Il y avait encore de petites scènes champêtres, bien effacées aujourd'hui et bien mutilées, sur les parois du vaste ambulacre dont on a tant célé-

bré l'exquise décoration. Parmi toutes les fresques païennes, aucune peut-être ne surpasse cette parfaite élégance. Du commencement de la voûte (fig. 29) part un grand cep de vigne, dont les branchages se répandent sur cette voûte, la couvrent jusqu'à l'extrémité, et retombent librement sur les parois qu'ils vêtent de leurs festons, encadrant les larges niches destinées aux sarcophages. Une des parois tout entière a péri ; les anciens visiteurs, espérant détacher quelques figures des murailles, y ont fait d'irréparables ravages. Les panneaux à demi ruinés que l'on distingue encore montrent un banquet céleste (fig. 73), un pêcheur, un Daniel entre les lions (fig. 67), comparables aux peintures païennes de la meilleure époque par l'élégance toute classique du dessin et la sobriété des couleurs. A la voûte des niches voltigent de petits génies qui agitent des banderoles.

La vigne fut, dès le commencement, un des éléments préférés de la décoration chrétienne. Les allégories de la vigne, déjà nombreuses dans l'Ancien Testament, le sont plus encore dans les Évangiles. « Je suis la vraie vigne, dit Jésus à ses disciples ; je suis le cep dont vous êtes les rameaux. » (Jean, xv.) Ce sens mystique, ajouté à l'interprétation funéraire que donnait l'antiquité païenne aux scènes de vendanges, aida sans doute au succès du plus gracieux motif qui pût convenir à l'art chrétien. Avouons d'ailleurs que si c'est la vigne des paraboles qui revêt de son feuillage le plafond de notre ambulacre, le symbolisme nouveau n'a rien changé aux innocents caprices d'un décor si frais et si pur : des oiseaux volent parmi les feuilles,

becquetant les grappes de raisin que vont cueillir de petits génies chargés de petites hottes. La vigne qui revêt le plafond du *cubiculum* d'Ampliatus reproduit



Fig. 29. — Détail de la voûte du grand ambulacre, au cimetière de Domitille.

celle de l'ambulacre par la fantaisie charmante de ses enroulements, dont on reconnaît la primitive souplesse sous la restauration pesante du IVe siècle; et désormais, aux voûtes des caveaux et des *arcosolia*, les petits

génies païens continueront leur vendange dans la vigne du Seigneur.

Personnifications : les Saisons. — Les personnifications furent tout d'abord une des parties de l'héritage païen que la décoration chrétienne adopta le plus volontiers; l'art des catacombes, il est vrai, en use moins que ne feront les miniatures, les sarcophages, les ivoires. Aux catacombes, nous rencontrons ces têtes de vents ou de planètes, masques à demi chimériques



Fig. 30. — Une Saison (cimetière de Calliste).

si fréquents dans l'art païen ; la face colossale de l'Océan, armée de larges pinces de crabe (au cimetière de Calliste) ; le fleuve Tigre, un vieillard nu accoudé sur le sol, près de l'ange Raphaël et de Tobie (au cimetière de Thrason); le Soleil nimbé debout dans son char attelé de chevaux ailés (au cimetière des S[ts] Pierre et Marcellin) ; motifs rares et de médiocre importance. Il n'en est pas de même des Saisons. Rien n'est plus fréquent sur les tombeaux romains que les emblèmes des quatre Saisons; où trouver un symbole plus simple, plus frappant et plus gracieux à la fois de l'épanouissement et du déclin de la vie? Mais les chrétiens y voyaient

autre chose, la résurrection promise, la vie sortant de la mort, comme le printemps succède à l'hiver. Les Saisons, représentées à Naples par des bustes enguirlandés ou au cimetière de Calliste par des femmes demi-nues, assises sur le sol et présentant dans une coupe des roses ou des fruits (fig. 30), n'ont évidemment que le caractère ornemental; mais nous trouvons



Fig. 31. — Le Bon Pasteur et les Saisons (cimetière de Domitille).

ailleurs de vraies compositions, où la présence du Bon Pasteur fait intervenir sans doute l'idée de la Providence divine, toujours active et bienfaisante. Au cimetière de Domitille (fig. 31), sur une des absides d'un grand *cubiculum* que nous venons d'étudier, le Bon Pasteur, debout dans la campagne, est entouré de quatre adolescents peu vêtus: l'Hiver, coiffé du *pileus,* la bêche sur l'épaule, se chauffe à un grand feu; l'Automne tient une grappe de raisin et une corne d'abondance; l'Été moissonne, et le Printemps cueille des roses. Il y avait plus d'élégance encore dans une voûte du cimetière de Pontien, où les quatre

Saisons étaient représentées en quatre médaillons distincts.

Mais, tout aimables que soient ces légères compositions, où s'ouvre de nouveau, en plein IVe siècle, la fleur de l'imagination antique, elles ne sauraient être



Fig. 32. — Intérieur de la crypte de saint Janvier, au cimetière de Prétextat.

comparées à la richesse d'invention, à la vivacité charmante du décor dans la grande crypte de saint Janvier, au cimetière de Prétextat. C'est, à l'époque de Septime Sévère, le chef-d'œuvre de la peinture chrétienne. Au long des quatre parois développées en arc jusqu'au luminaire supérieur, de souples guirlandes, la première de roses, la suivante d'épis, la troisième

de vigne, la dernière de laurier, étendent leurs enroulements, forment un berceau de feuillage qui s'appuie, aux quatre angles, sur de larges coupes de feuilles et de fruits. Aux branches s'attachent des nids, d'où sortent de petits becs entr'ouverts; partout les oiseaux volent et se posent, sauf au milieu des lauriers, qui



Fig. 33. — Détail de fresque (crypte de saint Janvier).

signifient le froid hiver. Au-dessus de l'entrée monumentale et des trois *arcosolia* dont le cintre s'harmonise élégamment avec la courbe des voûtes, une charmante frise, toute peuplée de figures enfantines, court à la base du léger treillis. Ici, garçons et filles cueillent les roses, c'est le printemps ; là, c'est l'été, ils coupent le blé, le râtellent, le battent (fig. 32) ; puis c'est l'automne et la vendange ; puis l'on dresse les échelles contre les oliviers et l'on ramasse les olives : c'est l'hi-

ver (fig. 33). Malgré les nombreux dommages dont a pâti cette grande composition, la vie, l'amour de la nature s'y épanouissent encore; les yeux se reposent avec joie parmi tant d'innocence et de fraîcheur.

Figures mythologiques : l'Amour et Psyché. — Les souffrances qui méritent à Psyché l'éternel bonheur



Fig. 34. — Amour et Psyché (cimetière de Domitille).

offrent un si frappant symbole des épreuves de l'âme humaine, qu'on eût trouvé difficilement, semble-t-il, un sujet païen mieux approprié à l'art nouveau. Cependant la fable qu'Apulée rendit populaire à la fin du IIe siècle ne pénétra pas aux catacombes; leurs petites figures d'Amour et de Psyché ne pensent guère au symbole; c'est un joli thème décoratif, un peu banal d'ailleurs dans la peinture de l'Empire. A Naples, les deux enfants dansent et tiennent des guirlandes; à Rome, une des chambres de l'exèdre, construite au

III[e] siècle à l'entrée du cimetière de Domitille, renferme d'aimables peintures, sans caractère chrétien, comme il seyait à un lieu où pénétraient aisément les visiteurs profanes. L'Amour et une mignonne Psyché, la Psyché grecque aux ailes de papillon, cueillent des fleurs dont ils emplissent des corbeilles (fig. 34). L'Amour est nu, Psyché vêt une longue robe serrée à la ceinture. Riantes images qui se souviennent des fresques voisines, de ces petits amours qui vendangent parmi les oiseaux à la voûte du grand ambulacre.

Orphée. — La seule des légendes païennes qui ait trouvé grâce aux catacombes en est peut-être aussi la plus suave, la plus mystique : Orphée qui de sa voix, de sa lyre, apaise les bêtes sauvages. Orphée eut bientôt sa légende chrétienne. Selon Justin Martyr, le philosophe poète, converti au terme de son existence, croyait au Dieu unique; selon saint Augustin, il parla en prophète, comme firent les Sibylles, du Père et du Fils divins. Sa science était considérable; ne s'était-il pas instruit en Égypte, dans les livres de Moïse? Enfin cette douceur qui transformait les plus farouches natures, cette vie méconnue et persécutée, cette mort douloureuse ne faisaient-elles point songer au Christ? C'est donc toute une ingénieuse tradition qui lui donne la sympathie des fidèles, le baptise en quelque sorte, l'introduit aux catacombes. Cependant la charmante image demeura une exception, elle n'entra pas au grand cycle chrétien. Et ce qui montre bien dans quel esprit on l'adoptait, c'est que nulle part aux catacombes on n'a vu trace de l'autre légende, où Orphée arrache à l'Averne Eurydice.

On connaît aujourd'hui quatre fresques des catacombes où paraît Orphée, et dans toutes quatre il occupe une place d'honneur. Une gravure de Bosio (fig. 35) nous le fait voir au centre d'un grand plafond

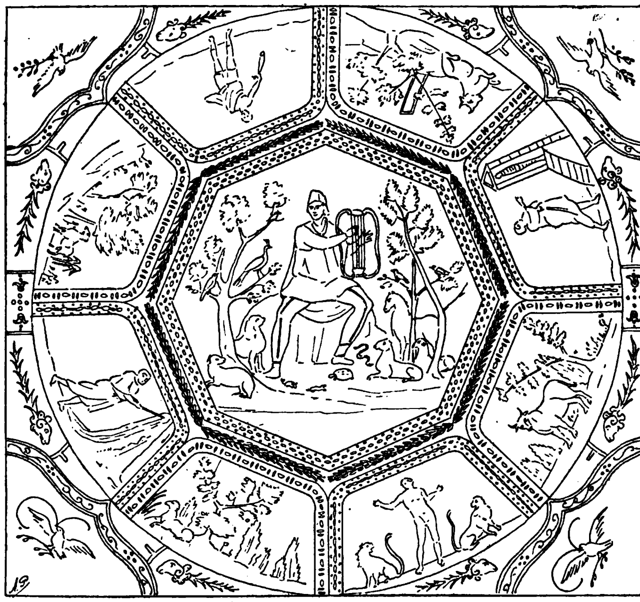


Fig. 35. — Plafond du cimetière de Domitille (Bosio, p. 239).

(aujourd'hui ruiné) du cimetière de Domitille. Ici, comme à Pompéi, vêtu d'une tunique flottante et coiffé du bonnet phrygien, il est assis, paisible et inspiré, sur une roche. Il joue de la lyre; à ses pieds sont réunis des animaux gravement attentifs, un cheval, un cerf, un lion. Un serpent glisse dans l'herbe; une tortue, de

minuscules bêtes rampent alentour. Des deux côtés, sur les arbres, des oiseaux, un paon, écoutent le doux chanteur. Autour de la composition, encadrée de lauriers et de perles, huit compartiments, moitié paysages, moitié scènes sacrées, font un noble cortège : Moïse frappe le rocher, Daniel prie entre les lions, Jésus ressuscite Lazare, David brandit la pierre qui tuera Goliath ; aux quatre angles volent des colombes tenant le rameau d'olivier.



Fig. 36. — Orphée (cimetière de Calliste).

Dans le même cimetière, un *arcosolium*, endommagé par l'ouverture d'une tombe, présente la même scène, avec une grâce moindre, unissant près d'Orphée les lions d'Afrique aux chameaux d'Orient. Mais l'Orphée des fresques païennes se fait peu à peu chrétien, d'abord dans une fresque d'*arcosolium* récemment découverte au cimetière de Priscille, ensuite et surtout au centre d'un plafond de décoration toute classique, au cimetière de Calliste. Le chanteur thrace qui attirait tous les animaux maintenant n'a plus à ses pieds que le chevreau et le chien; tout près de lui, sur les branches d'un arbre, sont posées deux colombes, symboles de l'Esprit céleste. Enfin tout paysage a disparu; il reste

un chanteur idéal, que deux brebis écoutent; c'est Orphée et le Bon Pasteur tout ensemble, c'est Jésus-Christ (fig. 36).

Nulle part mieux que dans ces quatre fresques on ne saurait saisir l'éducation chrétienne des artistes primitifs. Les premiers qui vinrent aux catacombes avaient dû peindre Orphée aux murs des villas païennes; ils le représentent encore suivant la tradition de l'école. Ils donnent ce qu'ils savent aux fidèles qui les ont appelés, puis, chrétiens eux-mêmes, comprenant toute la grâce de l'innocente image, peut-être conseillés par une âme plus instruite, ils transforment leur composition, inventent l'Orphée chrétien.

Ces fresques doivent dater de la fin du IIe siècle, et la tradition en a disparu. De pieux et savants archéologues ont cru distinguer ici une intention particulière des fidèles : si l'image d'Orphée disparaît de l'art chrétien dès le IIIe siècle, c'est qu'à la même époque elle se multiplie singulièrement dans l'art profane. En effet, sous les derniers Antonins, la charmante image a une vogue extraordinaire; jusque dans les Gaules et l'Angleterre, partout on la reproduit : des mosaïques de Sicile nous l'ont conservée. Ce renouveau était dû sans doute à l'empereur Alexandre Sévère, au libre philosophe qui réunit dans son laraire les images d'Orphée et de Jésus, d'Apollonius de Tyane et d'Abraham. Mais les fidèles ont-ils vraiment craint ce semblant d'alliance avec l'art profane? La littérature chrétienne témoigne du contraire : pourquoi bannir Orphée des catacombes, s'il est exalté en même temps comme prophète du vrai Dieu? Ne penserons-nous pas tout simplement

que l'image d'Orphée put dès l'abord faire double emploi avec celle du Bon Pasteur; que celle-ci, plus claire et plus touchante encore, donnée aux chrétiens par Jésus même, absorba naturellement tout l'effort des artistes? Orphée ressemblait trop au Bon Pasteur pour ne pas s'effacer devant lui.

LE SYMBOLISME [1].

L'art des catacombes est surtout un art symbolique. De là ses qualités et ses défauts, l'austère noblesse, la simplicité de moyens, mais aussi le manque de traits pittoresques et individuels. Les images qu'il trace, outre leur sens évident et en quelque sorte extérieur, ont un sens intime, approprié à certaines idées religieuses et morales chères aux premiers chrétiens. C'est à déterminer ce sens profond que les esprits se sont donné libre carrière; des écoles ont surgi, qui luttent encore avec acharnement.

« Toute la religion, ses dogmes, ses enseignements moraux, ses espérances, ses promesses, sont figurés en un langage hiéroglyphique, dans un vaste système de symbolisme savamment organisé », disent avec

1. MARTIGNY, *D. A. C.*, art. *Discipline du secret.* — KRAUS, *R. E.*, art. *Symbol.* — Raoul ROCHETTE, *Discours sur l'origine des types... qui constituent l'art du christianisme.* — SCHULTZE, HASENCLEVER, POHL, ouvrages cités. — AUBÉ, *la Théologie et le Symbolisme dans les Catacombes de Rome* (Revue des Deux Mondes, 15 juillet 1883). — LE BLANT, *Étude sur les sarcophages chrétiens... de la ville d'Arles*, Introduction, IV et V. — LIELL, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau*, p. 137-39.

Martigny tous ceux qui, depuis Bosio, veulent transformer les peintures des catacombes en une sorte de catéchisme des pauvres et des illettrés. Nous avons vu, en étudiant les peintures de métier, à quelles singulières erreurs s'exposaient ces archéologues. Raoul Rochette, au contraire, partant de ce principe très juste qu' « un art ne s'improvise pas », ne voyait dans les premières peintures chrétiennes qu'une transformation lente des types païens peu à peu pénétrés de l'esprit nouveau. M. Schultze s'attache à y découvrir une philosophie populaire appuyée sur la croyance à la résurrection, et tout étrangère aux subtilités de l'enseignement ecclésiastique : thèse ingénieuse et insuffisante, que certains représentants de l'école protestante ont poussée jusqu'à l'absurde, interprétant au sens ornemental ou historique nombre de sujets où le symbole est manifeste.

On oublie, dans ces théories trop absolues, les périodes qui divisent assez nettement l'histoire de l'art aux catacombes. Ceux qui veulent voir dans nos peintures un exposé complet du dogme chrétien, nous citent avec prédilection quelques fresques évidemment liturgiques ; mais ils devraient songer que ces fresques appartiennent au IIIe siècle, et ne se rencontrent que dans certaines petites chambres du cimetière de Calliste, le cimetière ecclésiastique par excellence ; c'est une exception dans le décor des catacombes. D'autre part, on répond justement à l'école adverse que les peintures strictement ornementales et d'origine païenne (celles que nous avons décrites au précédent chapitre) sont ou peu nombreuses ou de petite importance, et

que les peintures de caractère historique, scènes de la vie du Christ ou de la Vierge, ne pénètrent aux catacombes qu'après le triomphe de l'Église, et, même alors, s'y montrent accidentelles.

Mais il reste, en dehors de ces classes étroites de peintures, tout un groupe de sujets qui sont bien, aux catacombes, l'essence de la décoration chrétienne : ces figures multipliées à l'infini de l'Orante et du Bon Pasteur, et, autour d'elles, ces images prises à l'Ancien Testament et aux Évangiles, Noé dans l'arche, le Sacrifice d'Abraham, David vainqueur de Goliath, Élie enlevé au ciel, Daniel exposé aux lions, les trois Hébreux jetés dans la fournaise, Suzanne accusée, Jonas vomi par le monstre... Si ce ne sont là que des représentations historiques, pourquoi ce choix exclusif, cette répétition monotone de tel épisode pris à l'histoire de Noé, d'Abraham, de David, de Daniel, au détriment d'autres détails non moins historiques et tout aussi pittoresques? Pourquoi, entre tant de miracles du Christ, les peintres n'ont-ils reproduit que la Guérison du paralytique, la Multiplication des pains et la Résurrection de Lazare? C'est qu'évidemment ce choix est raisonné, et qu'il existe en quelque sorte une idée directrice, à laquelle se doit ramener tout le symbolisme des catacombes.

Le premier principe de tout décor, dans l'antiquité classique, est l'adaptation au milieu, la convenance de la forme et du fond. Aussi bien l'art des catacombes est-il par essence un art funéraire : ces idées de délivrance, de résurrection et de salut qu'inspirait tout naturellement la vue des tombes chrétiennes devaient

être exprimées par le décor peint ou sculpté en un langage très clair, aisément accessible au plus simple, au moins lettré des croyants. Les épitaphes qu'avoisinent les peintures expriment souvent cet espoir du salut, de la paix et du bonheur éternels; et n'est-il pas élémentaire d'interpréter en ce sens des images où nous voyons Noé, Abraham, Daniel, Jonas, Lazare, sauvés par la main divine des périls et de la mort? Quels plus vivants symboles des épreuves subies par l'âme chrétienne avant sa délivrance suprême?

Nous comprendrons mieux cette intention profonde quand nous étudierons tout à l'heure la figure de l'Orante, le centre et la clef du symbolisme funéraire chrétien. Mais nous avons, pour y pénétrer, une voie plus directe encore. Dans son Introduction à l'Étude des sarcophages d'Arles, M. Le Blant, réunissant ingénieusement les plus anciennes liturgies funéraires, a démontré que les sculptures des sarcophages offraient souvent comme une transcription figurée de ces prières que l'Église prononça, dès les premiers siècles, au chevet des agonisants; la comparaison devient peut-être encore plus frappante, s'il s'agit des fresques des catacombes. Lisons en effet, dans le bréviaire romain, cette antique prière intitulée : Recommandation de l'âme quand le malade est à l'agonie *(Ordo commendationis animæ, quando infirmus est in extremis).* Après une longue litanie viennent les invocations : « Reçois, Seigneur, ton serviteur dans le lieu du salut qu'il doit espérer de ta miséricorde. Délivre, Seigneur, l'âme de ton serviteur de tous les périls de l'enfer, des entraves du châtiment et de toutes les souffrances. Délivre,

Seigneur, l'âme de ton serviteur, comme tu as délivré Hénoch et Élie de la commune mort du siècle... comme tu as délivré Noé du déluge... comme tu as délivré Job de ses tourments... comme tu as délivré Isaac du sacrifice et de la main de son père Abraham... comme tu as délivré Moïse de la main de Pharaon, roi des Égyptiens... comme tu as délivré Daniel de l'antre des lions... comme tu as délivré les trois jeunes hommes de la fournaise ardente et de la main du roi méchant... comme tu as délivré Suzanne de la fausse accusation... comme tu as délivré David de la main du roi Saül et de la main de Goliath... comme tu as délivré Pierre et Paul de leurs prisons... ainsi daigne délivrer l'âme de ton serviteur et la faire jouir avec toi des biens célestes. » D'autres prières, celles, par exemple, de saint Cyprien d'Antioche, martyrisé l'an 304, mentionnent, à côté de ces mêmes noms, ceux de Tobie et de Jonas; elles invoquent les miracles du Christ qui a « ressuscité les morts, guéri les aveugles, rendu l'ouïe aux sourds, la parole aux muets, l'usage des membres aux paralytiques », elles invoquent aussi la Naissance et la Passion du Sauveur. Parmi les fresques des catacombes antérieures à la paix de l'Église, il en est bien peu au bas desquelles on ne puisse inscrire ce commentaire liturgique, tel que nous le verrons gravé, dans les termes mêmes des antiques prières, auprès des figures bibliques dont est décorée la coupe de Podgoritza (fig. 241).

Il faut ajouter que, parfois encore, le choix des images symboliques destinées à une tombe est déterminé par l'âge ou la condition sociale du mort. C'est ainsi que la parabole des Vierges sages convient aux

sépultures des religieuses (p. 119), et nous saisirons mieux le sens tout dogmatique de quelques célèbres peintures du cimetière de Calliste, en supposant qu'elles ont orné les tombeaux de dignitaires ecclésiastiques (p. 131). Pénétrons maintenant au plus profond de ce symbolisme harmonieux qui a son origine et sa fin dans les figures unies de l'Orante et du Bon Pasteur; en sorte que l'on pourrait ainsi formuler l'invocation que traduisent ces fresques groupées ensemble : « O Seigneur, ô Bon Pasteur, délivre l'âme de ton serviteur, cette Orante ici représentée, comme tu as délivré tes serviteurs Noé, Isaac, Daniel et Suzanne, Job et Jonas, et tous ceux dont les images accompagnent son image. »

L'ORANTE [1].

Le nom même de l'Orante indique sa définition : c'est une figure qui prie. De ses regards tournés au ciel, de ses bras levés, elle semble implorer de Dieu sa miséricorde ou le remercier de sa bonté. Cette attitude de la prière, déjà en usage dans l'antiquité païenne, était consacrée par l'Église, en souvenir de la Passion du Christ et de sa Croix; « car notre prière sera plus vite exaucée », dit saint Ambroise, « si notre corps représente le Christ auquel nous pensons » (Sermon 56).

Ce premier sens, très général, de la plus fréquente

1. DE ROSSI, *R. S.*, t. III; *Bull.*, 1868. — ALLARD, DESBASSAYNS DE RICHEMONT, SCHULTZE, ouvrages cités. — LIELL, p. 115 et suiv. — MARTIGNY, *D. A. C.*, art. *Orante.*

des images chrétiennes nous permet de comprendre pourquoi certaines figures bibliques ont quelquefois, dans les plus anciennes fresques des catacombes, l'attitude orante : Noé sauvé du déluge (fig. 61), Isaac du couteau (fig. 95), les jeunes Hébreux des flammes (fig. 63), Daniel des lions (fig. 67), Jonas du monstre, lèvent les mains au ciel pour remercier Dieu ; dans la chapelle du cimetière de Priscille, Suzanne accusée, les bras étendus, appelle un vengeur (fig. 68) ; justifiée, les bras étendus, elle rend grâces à la justice divine.

Mais si des attributs bien déterminés nous permettent de donner un nom à ces figures bibliques, il est d'autres Orantes, en nombre considérable, qui ne peuvent se classer dans la même catégorie. Ces figures, isolées le plus souvent, se dressent sur les murs, dans l'intervalle des tombes, au-dessus ou au fond des *arcosolia,* parfois aussi aux voûtes des chambres ; presque toujours féminines, et drapées d'une ample robe, il arrive cependant qu'elles aient l'aspect d'hommes, le vêtement plus court, la barbe ; enfin, on rencontre des fresques où sont représentées des familles entières d'orantes et d'orants.

Les archéologues hostiles au symbolisme chrétien inclinent à voir dans la figure orante tantôt un portrait, tantôt un simple décor. Mais comment expliquer que le nombre des orantes l'emporte infiniment sur celui des orants ? Comment expliquer surtout que des images d'orantes, évidemment féminines, soient gravées ou peintes sur des tombes qui, leur inscription en fait foi, contenaient un corps d'homme ? C'est que

l'Orante n'est pas un portrait ou un ornement, mais l'image de l'âme séparée du corps. L'inscription de Cæsidius Faustinus, au-dessus de laquelle est gravée une orante féminine, se conclut par les mots : « Ame bonne, repose en paix »; et cette formule BONÆ ANIMÆ IN PACE n'est que la traduction de la peinture symbolique. Nous lisons dans les Actes des saints Pierre et Marcellin : « Le bourreau témoigna qu'il avait vu leurs âmes sortir du corps en forme de jeunes filles qui, parées d'or et de gemmes et vêtues d'habits étincelants, furent portées au ciel par les mains des anges. » Un récit analogue se trouve aux Actes de sainte Cécile, et la précieuse médaille où est figuré le supplice de saint Laurent (fig. 38) nous montre en effet, au-dessus du corps étendu sur le gril, une jeune fille vêtue d'une longue robe, les bras levés au ciel :



Fig. 37. — Orante,
détail d'un plafond de la crypte de Lucine.

c'est l'âme du saint, l'Orante. Elle est représentée dans l'attitude de la prière, parce que l'âme heureuse, l'âme délivrée des épreuves de la vie, a le devoir d'intercéder pour ceux qui demeurent ici-bas. « Vis dans le Christ et prie pour nous. — Vis en paix et prie pour nous. — Que ton âme repose en Dieu, prie pour ta sœur. — Que ton âme soit heureuse, prie pour tes parents. » Ainsi s'expriment fréquemment les inscriptions funéraires. Mais l'âme est encore représentée dans l'attitude de la prière parce qu'elle a besoin d'assistance pour se présenter au tribunal de Dieu. Nous verrons bientôt (p. 150) comment les peintres des catacombes ont conçu la grande scène du Jugement de l'âme et de l'intercession des saints; qu'il nous suffise de rappeler ici ce deuxième sens de la prière de l'Orante, si conforme d'ailleurs à ce que nous ont appris les liturgies funéraires.

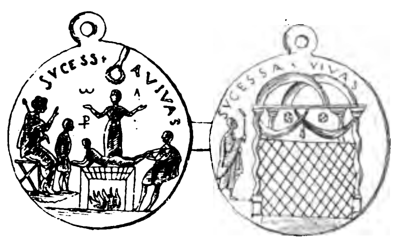


Fig. 38. — Médaille de plomb (musée du Vatican).

S'il nous paraît démontré que l'Orante, image symbolique de l'âme du mort, n'est point, par conséquent, le portrait du mort, il faut reconnaître cependant que certaines de ces figures, par leur sexe, par leur âge, par leurs costumes distincts, trahissent l'intention qu'a eue le peintre de représenter une personne en même temps qu'une âme; mais quelle différence entre ces figures et les portraits que nous connaissons!

L'attitude seule de l'Orante suffit à démontrer qu'elle n'est pas un portrait; à plus forte raison si, au lieu d'être peinte sur la paroi d'une crypte et auprès d'un tombeau, elle prend place dans la décoration d'une

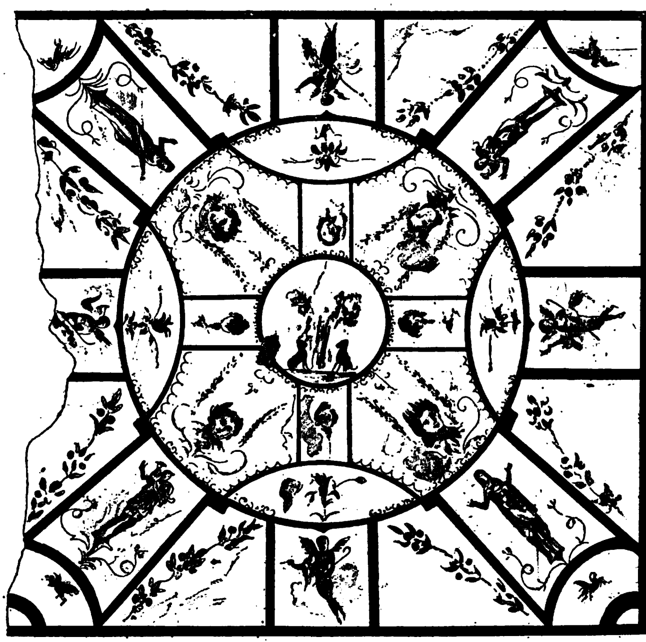


Fig. 39. — Plafond de la crypte de Lucine.

voûte. Les Orantes des plafonds sont entre toutes vraiment impersonnelles et hiératiques, et, comme telles, il faut citer d'abord les admirables Orantes (fig. 37) alternant avec des figures de Bon Pasteur aux angles d'un très ancien plafond de la crypte de Lucine (fig. 39). Le corps long et mince, enveloppées, comme

des statues grecques, dans les plis droits d'une tunique talaire, les bras nus hors du pallium qui leur couvre la tête et s'enroule autour de leur taille, elles s'appuient élégamment sur un calice de fleur. Faut-il voir dans ces charmantes images, tracées d'un pinceau rapide et facile, un simple caprice de décorateur ? Faut-il les rapprocher, comme on l'a fait, de certaines fresques de Pompéi et des thermes de Titus, de ces figures féminines demi-nues et dansantes, qui de leurs bras levés soutiennent des coupes ou des guirlandes fleuries ? On les a comparées plus sérieusement à la Pietas antique, la belle statue du musée du Vatican, qui personnifie le culte des dieux et des hommes ; mais pourquoi tant d'efforts dépensés à méconnaître l'originalité de ces nobles images, où l'art chrétien naissant a mis son plus haut symbolisme ?

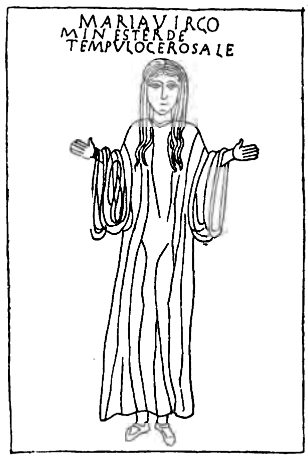


Fig. 40. — Dalle gravée (crypte de St Maximin du Var).

D'autre part, les zélés défenseurs du symbolisme chrétien, tout en réfutant avec raison la thèse qui transforme les Orantes des plafonds en figures d'ornement, s'avancent trop loin peut-être en distinguant sous ces mêmes Orantes les images de la Vierge Marie et de l'Église. Si quelques verres dorés, du IVe ou du

ve siècle (fig. 244), si une dalle du vi^e siècle (fig. 40) représentent la Vierge Marie orante, si un rouleau d'Exultet du ixe siècle renferme, parmi ses miniatures, une image d'Orante au-dessus de laquelle est inscrit le mot ECCLESIA, peut-on bien en tirer des conclusions applicables aux trois premiers siècles ? Nous allons voir, aux chapitres qui suivront, quel est le sens des figures réunies de l'Orante et du Bon Pasteur, debout parmi les arbres et les fleurs; disons dès maintenant que les Orantes sans caractère individuel, et plus particulièrement les Orantes des plafonds, résument en leur motif essentiel les joies du paradis ; l'Orante des plafonds, c'est l'âme élue, et, dans un sens plus général encore, c'est le Bonheur céleste.

L'attitude hiératique de l'Orante est immuable ; mais son costume peut varier. C'est tantôt le *colobium* à plis droits, laissant les bras nus, avec le *pallium* ramené sur le front (fig. 37) ; tantôt la *penula* aux larges bandes de pourpre (fig. 43); tantôt la *dalmatique* sous laquelle apparaissent les manches d'une tunique étroite (fig. 41). Parfois, les bras sont nus; le plus souvent la tête est voilée, selon les prescriptions de saint Paul dans sa première Épître aux Corinthiens (xi, 4-16). Ce costume, très simple dans les premiers temps, et conforme à la pauvreté voulue de la primitive Église, s'enrichit et s'alourdit dès la fin du iiie siècle. Telle orante alors est une grande dame dans sa robe festonnée de pourpre, la tête chargée d'un pesant chignon, des perles aux oreilles, un collier de pierreries autour du cou, aux poignets de larges cercles d'or (fig. 41). Et plus tard, si l'Orante signifie une sainte, elle sera parée

avec tout le luxe de la joaillerie byzantine (fig. 122). Quant aux hommes, ils ont la tête découverte, ils portent la toge et le pallium, ou seulement une dalmatique plus courte. Nous verrons, en étudiant les images du paradis, un exemple d'une famille de cinq orants (fig. 72); deux fresques des cimetières de Priscille et de Domitille représentent des familles de trois orants, la mère, le père et un jeune garçon, que l'on a dénommés, sans motifs suffisants, Marie, Joseph et Jésus.



Fig. 41. — Orante (cimetière de Thrason).

La figure de l'Orante, qui explique et concentre tout l'art des catacombes, devient aussi l'image essentielle de la sculpture funéraire chrétienne (à défaut de sculpture, certaines tombes africaines la reproduisent en mosaïque). Elle vit ainsi jusqu'au moyen âge, qui la transforme. Seule d'abord, elle a représenté l'âme en prière; puis on l'a vue posée auprès du corps

qu'elle animait; sa taille a diminué peu à peu; toute petite enfin, elle sort de la bouche du mourant, pour être accueillie par les démons ou par les anges.

LE BON PASTEUR ET LE CYCLE PASTORAL[1].

L'image du Bon Pasteur est la plus simple, la plus touchante et la plus ancienne des figures du Christ. C'était en même temps la plus convenable à l'art chrétien funéraire; car le doux pâtre allant chercher au loin sa brebis perdue, n'est-ce pas le Rédempteur des âmes, le Sauveur divin qui fait entrer dans son Église le pécheur baptisé, dans son troupeau céleste l'âme affranchie par la mort? « Je suis la brebis perdue; appelle-moi, mon Rédempteur, et sauve-moi », est-il écrit dans l'Office des morts; et l'Oraison après la sépulture renferme cette précise allusion à l'image des catacombes : « Nous prions Dieu qu'il fasse jouir de la société des saints le mort que le Bon Pasteur a rapporté sur ses épaules »; tandis que nous lisons dans les prières pour la recommandation de l'âme: « Puisse le Christ, fils du Dieu vivant, te recevoir dans les prairies toujours riantes de son paradis, et puisse ce véritable Bon Pasteur te reconnaître comme un de ses agneaux. » Voilà qui explique aisément pourquoi auprès de l'âme représentée par l'Orante, les peintres ou les graveurs des

1. De Rossi, *R. S.*, t. II; *Bull.*, 1865, 1868. — Allard, Desbassayns de Richemont, Schultze, ouvrages cités. — Grousset, *le Bon Pasteur* (Mélanges de l'École de Rome, 1885).

catacombes ont si souvent placé Jésus pasteur des âmes (fig. 71). Mais combien d'autres motifs à citer de cette prédilection pour la gracieuse image, qui de la fresque va passer à la sculpture, à la mosaïque, et jusqu'aux arts industriels les plus communs!

Tant que durèrent les persécutions, l'art des catacombes ne s'essaya guère à représenter directement le Fils de Dieu fait homme; comment donner à l'adorable figure un type personnel et distinct sans l'amoindrir, sans l'exposer aux outrages? Si, aux trois premiers siècles, Jésus paraît dans quelques rares fresques, rien dans l'attitude ou le costume ne décèle sa divinité, et les scènes où nous le voyons paraître ne sont intelligibles qu'à des esprits chrétiens; mais l'Évangile, dans sa plus admirable parabole, avait tracé la voie aux artistes. « Je suis le Bon Pasteur », disait Jésus, et l'image du Bon Pasteur résume, avec quel charme pénétrant! le drame entier de la Rédemption. Elle unit enfin au symbolisme le plus profond un caractère ornemental parfait, une harmonie de composition et de lignes que rien n'a surpassé. Où trouver une décoration mieux équilibrée que celle du beau plafond où des figures d'Orantes et de Pasteurs se répondent aux quatre angles? figures vraiment parfumées d'art grec, et qui évoquent le souvenir de l'œuvre célèbre de Calamis (fig. 39).

L'image du berger portant sa brebis sur l'épaule, tel qu'on le rencontre aujourd'hui encore dans la campagne romaine, s'est présentée naturellement parmi les scènes pastorales et familières dont l'art antique était coutumier; mais conclure de là, comme Raoul

Rochette et son école, que le Bon Pasteur chrétien n'est que le Mercure Criophore ou le faune antique, c'est méconnaître singulièrement le sens inventif des artistes chrétiens, l'inspiration de l'Évangile. Le Bon Pasteur se distingue toujours des bergers des fresques païennes par un caractère que nous avons déjà remarqué chez l'Orante, le caractère hiératique, une forme presque immuable et définitive, qu'il a reçue dès qu'il y eut un art chrétien. Les peintres ont traduit littéralement la parabole évangélique, sans chercher à y introduire le détail pittoresque. Le type élémentaire, que multiplient les fresques et les *graffiti,* et qu'ils prêteront à la sculpture, représente un jeune pâtre imberbe, debout dans une attitude paisible, vêtu à l'ordinaire d'une tunique courte, ceinte autour des reins, à laquelle peut s'ajouter un petit manteau, les jambes nues parfois, mais le plus souvent chaussées de sandales à longues bandelettes (fig. 42). Tantôt il tient des deux mains les pattes de la brebis posée sur ses épaules, ou bien, les réunissant dans sa main gauche, il porte de la main droite le vase de lait, la houlette ou les pipeaux. Souvent aussi, pour mieux équilibrer la composition au centre d'une voûte ou au sommet d'un *arcosolium*, deux brebis, placées de part et d'autre à ses côtés, lèvent vers lui la tête, et deux arbres l'encadrent de leur feuillage. Pieuse formule, et d'une expressive simplicité, que les artistes vont se transmettre scrupuleusement.

A sa suite, les scènes pastorales s'introduisent aux catacombes. Tel *arcosolium* du cimetière ostrien nous montre, auprès de l'orante bienheureuse, un

simple pâtre occupé à traire les brebis dans les prairies célestes; mais l'image hiératique est toujours là, pour préciser le sens profond de la fresque (fig. 43). C'est par une exception tout à fait rare qu'il est possible de citer une scène où le Bon Pasteur s'écarte absolument

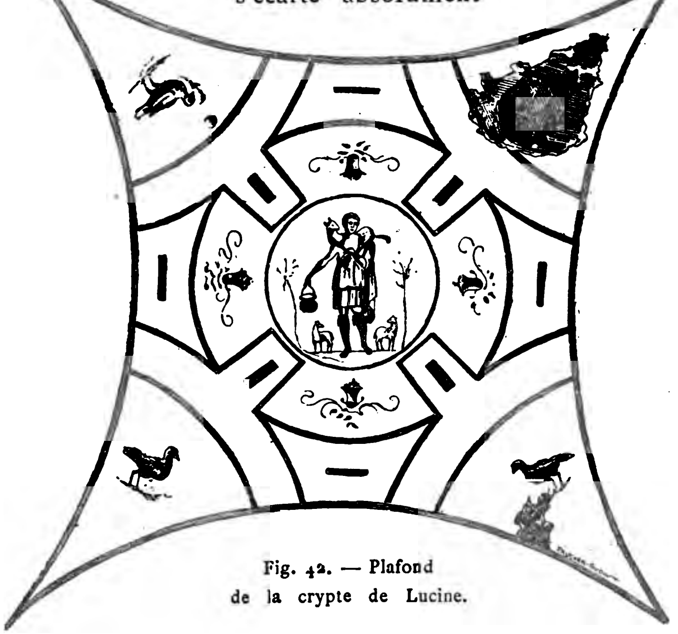


Fig. 42. — Plafond de la crypte de Lucine.

du type traditionnel. Dans cette même catacombe de Domitille, où nous avons rencontré deux fois la symbolique image d'Orphée, une scène charmante, contemporaine de ces images, en forme comme la conclusion. Le divin berger n'est plus debout; il ne porte plus la brebis égarée; ainsi qu'Orphée il est assis sur un tertre de gazon au milieu d'un bois touffu; il ne joue point

de la lyre, mais il tient en main la *syrinx* pastorale; son troupeau, brebis et bouc, l'entoure attentivement. Quel plus gracieux symbole de la paix harmonieuse donnée au monde par le Sauveur des âmes!

L'agneau. — Autour du Pasteur se repose le troupeau des fidèles. Le symbolisme de l'agneau, beaucoup



Fig. 43. — Lunette d'*arcosolium*, au cimetière ostrien.

moins complexe que l'on ne croit dans les peintures chrétiennes antérieures à la Paix de l'Église, se rattache directement au symbolisme du Pasteur, et ne peut s'interpréter qu'en deux sens, étroitement unis l'un à l'autre. Dans le premier sens, de beaucoup le plus fréquent, et défini d'ailleurs par l'Évangile, l'agneau figure l'âme chrétienne pendant son existence terrestre: ou c'est l'âme égarée que le Pasteur rapporte au bercail, ou c'est l'âme fidèle qui se nourrit de l'enseignement de l'Église, aux pieds de son doux maître. Il

arrive même que l'agneau soit remplacé par un bouc, que le Bon Pasteur porte ou caresse, formel démenti infligé par les peintres à la rigueur des hérétiques montanistes et novatiens, qui refusaient d'admettre tous les pécheurs à la pénitence. Rien n'est plus curieux, en cet ordre d'idées, qu'une belle fresque du IIIe siècle, peinte au fond d'un *arcosolium* du cimetière de Calliste, et

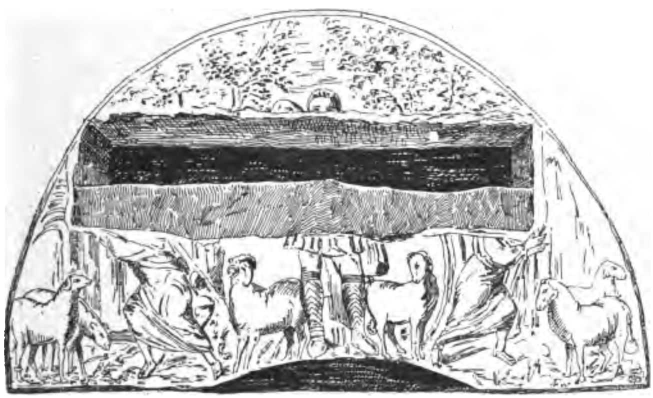


Fig. 44. — Lunette d'*arcosolium*, au cimetière de Calliste.

malheureusement ravagée par l'ouverture d'un *locus* (fig. 44). « De chaque côté du Pasteur, un disciple exhorte les brebis, qui reçoivent diversement la bonne nouvelle. Les unes s'approchent, écoutent, et sont baignées par une onde mystique dont le sens est facile à entendre; les autres se détournent pour brouter et restent dans les lieux arides. On le voit, c'est là une sorte de commentaire moral... La scène est développée, mais dans le sens religieux... Chaque personnage a sa valeur spirituelle; chaque brebis représente un état de

l'âme en présence de la grâce. » (GROUSSET.) Dans un deuxième sens, assez rare d'ailleurs, l'agneau est la figure de l'âme au ciel, de l'âme sainte. Ainsi s'expliquerait une fresque décrite par M. Liell, au cimetière de Domitille; on y voit, aux deux côtés du Bon Pasteur, un certain nombre de brebis, derrière lesquelles, en nombre égal, sont dessinées des Orantes. C'est par un dédoublement analogue qu'un sarcophage du musée de Lateran présente aux pieds des douze apôtres un pareil nombre d'agneaux (fig. 213).



Fig. 45. — Le vase de lait (crypte de Lucine).

Le vase de lait. — L'âme fidèle parvient à la joie céleste en mangeant la nourriture eucharistique, donnée par le Pasteur. Cette nourriture de vie, c'est le lait, et le vase de lait, la *mulctra,* que le Pasteur porte quelquefois à son côté (fig. 42), devient comme le calice rempli du sang divin. Les actes du martyre de sainte Perpétue, que l'on a datés des premières années du IIIe siècle, décrivent en ces termes une des visions de la sainte : « Je montai et je vis l'étendue immense d'un jardin, et au milieu de ce jardin un homme assis, ayant les cheveux blancs et un habit de berger, trayant des brebis : et autour de lui, debout, plusieurs milliers d'hommes vêtus de blanc. Et il leva la tête et me regarda, et me dit : Tu es la bienvenue, ma fille. Et il m'appela, et il me donna une parcelle du lait caillé qu'il venait de traire, et je la reçus les mains jointes, et je la mangeai : et tous alentour dirent : Amen. Et au son de la voix je m'é-

veillai, ayant dans la bouche je ne sais quoi de doux. » Rien de plus frappant que cette allégorie de la communion, principe de la béatitude céleste. Aussi bien ce vase de lait, qui devient un délicat symbole de l'Eucharistie, est-il mis en belle place par les peintres chrétiens. Le voici (fig. 45), dans un très ancien *cubiculum* de la crypte de Lucine, accompagné du bâton pastoral et posé sur un autel rustique entre deux agneaux qu'encadrent deux arbres. Tout récemment encore (1890), les belles fouilles continuées par le P. Germano dans l'antique demeure des saints Jean et Paul nous révélaient un nouvel exemplaire de cette intéressante composition.

Au cimetière de Domitille, une chambre contemporaine de la crypte de Lucine, peut-être même plus ancienne, et dont nous avons admiré déjà l'*arcosolium* orné d'un paysage pompéien (fig. 28), montrait, au milieu de petits panneaux enfermant des génies, deux agneaux dont un seul nous a été conservé (fig. 46). Il bondit joyeusement, ayant à son côté la houlette, d'où pend le vase de lait. D'autres agneaux, sur une voûte du cimetière des Sts Pierre et Marcellin, sont au repos, soutenant contre leur épaule une palme et portant ce même vase.

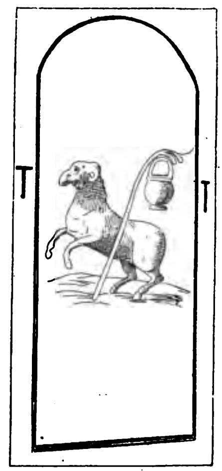


Fig. 46. — Fresque du cimetière de Domitille (Bosio, p. 363).

Ces paisibles images n'auront qu'une brève durée;

le symbolisme du Bon Pasteur disparaît dans l'art nouveau qui se lève à la Paix de l'Église; la figure du Consolateur, qui emporte au séjour de paix la pauvre âme toute meurtrie des luttes d'ici-bas, fait place à l'image du Dieu triomphant, du Roi de gloire dont la puissance s'est affermie sur la terre. En même temps, le symbolisme de l'agneau grandit et se transforme; l'agneau remplace le Bon Pasteur dans le rôle du Christ; et les splendides visions de l'Apocalypse vont succéder à la douceur de l'Évangile.

LE CYCLE DES OISEAUX. — LA COLOMBE.

Parmi les arbres et les fleurs, parmi les guirlandes de feuillages et de fruits, aux parois et aux voûtes des chambres sépulcrales se posent, volent et jouent des oiseaux de toute espèce, dont la seule fonction est d'égayer l'austérité des fresques. Bien différents sont ceux que la philosophie antique ou la pensée chrétienne ont marqués de leur symbolisme. C'est ainsi que le paon, dont les formes élégantes et le plumage coloré prêtent d'ailleurs si bien à la décoration (fig. 63), conserve dans la peinture chrétienne cette expression d'immortalité que lui donnait déjà l'art païen. Le phénix, l'oiseau de la résurrection et du triomphe, qui porte dans son bec la palme, l'emblème de la victoire, est assez rare sur les inscriptions antérieures à la Paix de l'Église; il n'a pas encore le nimbe, que lui donnera l'art des basiliques, et se confond aisément avec la colombe. C'est la colombe qui est l'oiseau chrétien par

excellence, et le symbole le plus fréquent dans l'épigraphie funéraire. En passant de la décoration païenne à l'art chrétien, l'oiseau de Vénus devient la colombe biblique; et s'il joue parfois encore, aux extrémités d'une paroi peinte ou aux angles d'un plafond (fig. 35), un rôle purement ornemental, il faut bien convenir, à le voir constamment répété par les fresques, les inscriptions, les lampes, les verres dorés, qu'il tient au plus profond du symbolisme chrétien, et par un triple sens. C'est d'abord la colombe de Noé, qui porte dans son bec ou dans ses pattes le rameau d'olivier : la messagère de paix, l'espérance du ciel après les souffrances de la vie (fig. 47). C'est aussi le symbole de l'âme chrétienne; mais, à la différence de la brebis qui représente l'âme dans la vie terrestre, la colombe signifie l'âme affranchie par la mort : ainsi, sur une très ancienne épitaphe, aux images de deux colombes sont joints les noms des deux mortes : BENERIA, SABBATIA. Ailleurs on trouve ces charmantes appellations : âme simple, âme tout innocente, colombe sans fiel, esprit saint (*anima simplex, anima innocentissima, palumbus sine fel, spiritus sanctus*). Et si ce terme d'esprit saint, joint à l'image de la colombe, peut s'appliquer à l'âme purifiée par le baptême, c'est que la colombe biblique, apparaissant au baptême du Christ, et que nous voyons aussi figurer dans les fresques des

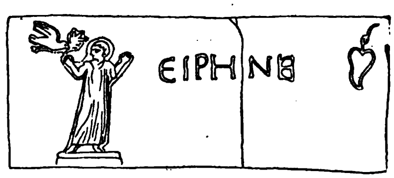


Fig. 47. — Fragment d'épitaphe du cimetière de Calliste.

catacombes, préside aussi, comme image du Saint-Esprit, au baptême des néophytes chrétiens; un fragment de coupe baptismale nous la montre planant au-dessus de la tête d'une jeune fille, Albana, qui reçoit le baptême par infusion (fig. 240).

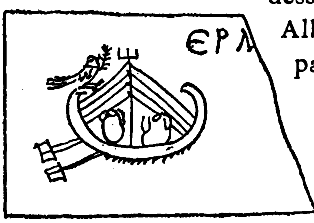


Fig. 48. — Fragment d'épitaphe du cimetière de Calliste.

Le symbole de la colombe est un de ceux qui ont pénétré le plus tôt et se sont perpétués le plus longtemps dans l'art chrétien. Les sarcophages et les mosaïques figureront parfois les apôtres sous l'image de colombes, et nous montreront aussi les colombes, symboles des âmes fidèles, posées en adoration sur les bras de la Croix. Peut-être faut-il voir le premier type de cette représentation dans une des plus anciennes fresques de la crypte de Lucine (fig. 49) : deux colombes, posées, à droite et à gauche, sur deux troncs d'arbre jumeaux, se tournent vers un tronc plus élevé, d'où jaillit un rameau verdoyant. On est d'autant mieux tenté d'attribuer un sens mystique à cette gracieuse peinture, qu'elle répond, dans la même salle, à la fresque tout analogue où le vase de lait vénéré par deux brebis nous est apparu comme un clair symbole de l'Eucharistie.

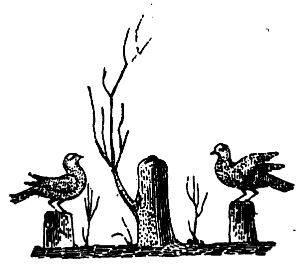


Fig. 49. — Fresque de la crypte de Lucine.

LE CYCLE MARITIME. — L'ICHTYS[1].

Le navire, le phare et l'ancre. — Les symboles du cycle maritime, si aimés des premiers chrétiens, étaient déjà populaires dans l'antiquité païenne : rien ne pouvait mieux exprimer le voyage de la vie, dont les agitations se terminent au port de l'éternel repos, que le navire ballotté par la mer, dirigé vers le phare, défendu par l'ancre; ce symbolisme était tout chrétien par avance. Dès le IIe siècle, saint Clément d'Alexandrie en constatait l'heureux usage, lorsqu'il conseillait aux fidèles de graver au chaton de leurs bagues le poisson près de la colombe, le navire et l'ancre de Séleucus près de la lyre de Polycrate. Le navire, symbole de la vie humaine, est souvent représenté seul sur les épitaphes, souvent il est accompagné du phare (fig. 50), ou bien il porte, comme l'arche de Noé, la colombe messagère du salut (fig. 48). Comme l'arche de Noé, il devient encore, dans les écrits des Pères, une image de l'Église, reproduite pendant tout le moyen âge, et per-

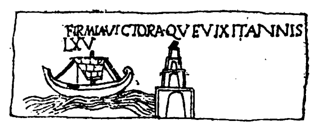


Fig. 50. — Épitaphe provenant du cimetière de Gordianus (musée de Lateran).

1. De Rossi, *De Christianis monumentis* ἰχθὺν *exhibentibus* (Spicilegium Solesmense); *R. S.*, t. I et II ; *Bull.*, 1863, 1870, 1872. — Kraus, *R. E.*, art. *Anker, Fisch, Schiff.* — Schultze et Hasenclever, ouvrages cités.

pétuée jusqu'à nos jours. C'est en ce sens qu'il faut interpréter la fresque bien connue d'une des chambres des Sacrements au cimetière de Calliste (fig. 51) : le



Fig. 51. — Le secours divin dans la tempête (cimetière de Calliste).

petit navire, battu par une mer orageuse, paraît au moment de sombrer; un de ceux qui le montaient se débat au milieu des vagues qui l'engloutiront; mais un

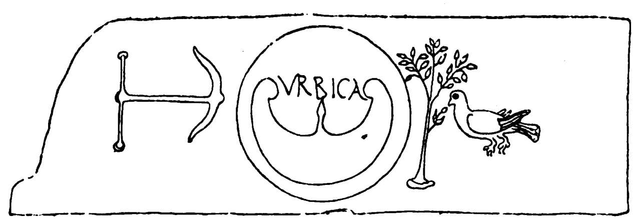


Fig. 52. — Épitaphe de la crypte de Lucine.

autre, le chrétien fidèle et confiant en son Dieu, se dresse à l'avant, les mains levées au ciel, d'où lui vient le secours attendu : une jeune figure se montre dans une gloire, et le saisit aux cheveux.

Un marbre de Spolète (fig. 214), qui représente la nef de l'Église, en précise la signification mystique; et bientôt nous la verrons ingénieusement associée à l'image du dauphin, donnant l'expression la plus parfaite de ce simple et profond symbole (p. 96).

Comme le navire, l'ancre aussi a d'abord un sens tout général et philosophique, c'est l'espérance. Mais l'espérance chrétienne s'appuie à la Croix, et l'ancre, dont la branche est traversée d'une barre, devenait pour les premiers fidèles une image secrète de cette Croix qu'ils n'osaient représenter plus ouvertement, et qu'ils dissimulaient parfois aussi à l'extrémité du mât d'un navire, ou sous le trident du pêcheur, ou sous la lettre grecque T (tau). L'ancre, qui n'apparaît plus sur les tombes postérieures à Constantin, est gravée ou peinte sur quelques-unes des plus anciennes épitaphes; elle y complète le sens mystique du navire et de la colombe (fig. 52), de l'agneau (fig. 53), du dauphin.



Fig. 53. — Epitaphe du cimetière de Calliste.

L'Ichtys. — De tous ces symboles chers aux premiers fidèles, le poisson est certainement le plus étrange d'apparence, mais à la fois le plus fréquent et le plus profond, le seul dont le mystère exige vraiment, pour être compris, une initiation toute chrétienne, et témoigne de cette pieuse entente que l'on a nommée la discipline du secret. Rien n'est plus ordinaire, dans l'art classique païen, que les scènes de pêche, le décor

pris au monde maritime. Ce décor passe aux catacombes, et tout d'abord il change de sens. Le pêcheur banal que nous voyons aux murailles de Pompéi devient un des apôtres auxquels Jésus a dit : « Je vous ferai pêcheurs d'hommes » ; le poisson, image de l'âme conquise à la foi, devient plus encore, l'image du Christ sauveur. Sans doute le décor n'a pas perdu tous ses droits, et l'on n'ira point songer, par exemple, à interpréter symboliquement les dauphins du cimetière de Thrason s'ébattant à la surface des flots près du monstre qui engloutit Jonas. Mais, dès l'antiquité, le dauphin avait son symbolisme ; il portait les âmes des morts aux îles bienheureuses ; dans l'art chrétien, il est, au sens le plus élevé, le Sauveur des âmes. Il porte la nef de l'Église, sur une gemme assez grossière et sur une épitaphe du IIIe siècle ; un des petits médaillons d'une célèbre patène de Cologne (fig. 248) le représente au-dessus de cette même nef et de ses quatre passagers. Parfois il est transpercé du trident (fig. 54), et, s'il nage à côté de l'ancre, les deux symboles réunis signifieront : Espoir en Jésus.



Fig. 54. Fresque du cimetière de Calliste.

Mais l'image du dauphin est remplacée le plus souvent par un poisson indéterminé, le poisson du salut, dont le nom grec ΙΧΘΥC est composé des lettres initiales de ces cinq mots : Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ, *Jésus-Christ Fils de Dieu Sauveur*. Le célèbre acrostiche a dû se former, au IIe siècle, en Orient, et sans doute dans l'école juive d'Alexandrie, où ces sortes de com-

binaisons de lettres étaient un jeu fréquent. L'inscription métrique d'Autun, qui se termine par l'épitaphe d'un Pectorios, du IIIe ou du IVe siècle, débute par une strophe charmante, peut-être contemporaine de saint Irénée, où l'acrostiche est commenté en même temps que formé. « Race divine du céleste Ichtys, reçois d'un cœur pieux la vie immortelle parmi les mortels. Rajeunis ton âme, mon ami, dans les eaux divines par les flots éternels de la sagesse qui donne les trésors. Reçois l'aliment délicieux du Sauveur des saints : mange et bois, tenant Ichtys de tes deux mains. »



Fig. 55. — Épitaphe conservée au musée Kircher.

On le voit, l'Ichtys n'est pas qu'un symbole général du Sauveur divin, c'est, dès le IIe siècle, une vive image de Jésus nourriture des âmes dans le sacrement de l'Eucharistie. Cette belle conception, introduite dans l'art romain par la théologie d'Orient, se précise encore dans une autre épitaphe grecque, où Abercios, évêque d'Hiéropolis en Phrygie vers la fin du IIe siècle, après avoir raconté ses voyages en Syrie et à Rome, explique avec une subtile poésie sa croyance au sacrement : « La foi me conduisit et me présenta pour nourriture le Poisson tiré de l'unique fontaine, très grand et pur, qu'a porté la Vierge chaste. »

Voilà le premier élément de ces représentations eucharistiques qui se multiplieront au IIIe siècle, et que nous retrouverons dans la belle synthèse liturgique du cimetière de Calliste. Mais il faut remarquer que l'Ichtys des premières fresques n'est pas le poisson cuit, que nous verrons uni au pain sur la table des banquets; c'est « le poisson d'eau vive », comme écrit saint Paulin de Jésus; et ce poisson vivant, le voici, sur une paroi de la crypte de Lucine, reproduit par deux fois, en face du vase de lait mystique, avec des emblèmes si particuliers que cette peinture, une des plus anciennes qui soient aux catacombes, représente de façon indéniable la plus parfaite image du salut par l'Eucharistie (fig. 56).

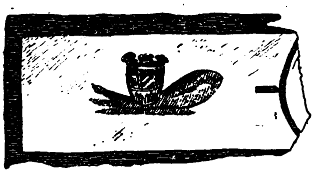


Fig. 56. — Fresque de la crypte de Lucine.

Le poisson, qui nage rapidement à fleur d'eau, porte une corbeille d'osier remplie de pains de couleur cendrée (de ces pains appelés *mamphula* par les Romains, et que les Orientaux offraient comme prémices à leurs prêtres); au milieu de la corbeille, on distingue nettement la tache que fait un verre rempli d'une liqueur rouge. Les deux interprétations que peut recevoir cette petite fresque nous montreront comment le symbole du poisson se dédouble, et par quelle transition directe

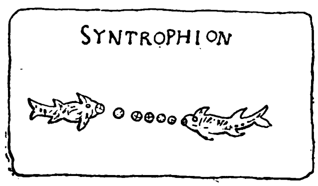


Fig. 57. — Épitaphe conservée à Modène.

nous arrivons à son second sens. Le poisson porteur de la corbeille eucharistique, c'est évidemment l'Ichtys divin s'offrant aux fidèles dans son sacrement, Jésus à la fois poisson d'eau vive et pain véritable, *panis verus et aquae vivae piscis;* mais c'est aussi le chrétien, ce « fils de l'Ichtys céleste », dont nous parlait l'inscription d'Autun, ce « petit poisson à l'image de notre Ichtys Jésus-Christ », comme l'appelle Tertullien, qui naît dans les eaux, et y trouve le salut. Et l'on a cité enfin une phrase de saint Jérôme, qui paraît merveilleusement traduire la fresque de Lucine. « Personne n'est si riche que *celui qui porte le corps du Christ dans une corbeille d'osier, et son sang dans un vase de verre.* »



Fig. 58. — Anneau de l'évêque Adhémar (Reproduction agrandie).

Ces deux poissons affrontés sur une épitaphe de Modène, et se nourrissant du pain eucharistique (fig. 57), sont aussi l'image du chrétien qui trouve dans le sacrement le secours de la vie terrestre, le gage de la vie future. Et n'est-ce pas encore le petit poisson dont parlait Tertullien, qui nage auprès de l'Ichtys attaché à la croix, sur cette gemme charmante, de travail tout classique (peut-être un bijou païen chrétiennement interprété), qui orna, au XIe siècle, l'anneau d'Adhémar, évêque d'Angoulême (fig. 58)?



Fig. 59. — Gemme du musée Kircher (Reproduction agrandie).

Le grand symbole de l'Ichtys est le terme où vient aboutir cette riche série d'images élémentaires, cet alphabet de la foi chrétienne, cette phrase mystique dont chaque signe est un mot. Quelle grâce paisible et profonde dans ces vivants symboles, qui réunissent autour de la douce figure du Pasteur tout ce que la nature a de plus innocent, l'agneau, la colombe et le poisson, les arbres et les fleurs! Cet alphabet sacré, le voici tout ensemble sur une précieuse gemme romaine, du IIe siècle peut-être, dont la gravure délicate a groupé dans un champ exigu le Bon Pasteur, l'agneau portant le tau et la colombe, le navire, les poissons et l'ancre, parmi les lettres du mot qui explique tout : ΙΧΘΥC (fig. 59).

ALLÉGORIES DES SOUFFRANCES TERRESTRES ET DE LA RÉSURRECTION[1].

Scènes de persécution. — Le chrétien qui descendait prier aux catacombes devait trouver dans leurs paisibles fresques l'espérance et le réconfort au milieu des périls dont il était menacé. Le spectacle des épreuves auxquelles Dieu avait soustrait ses ancêtres bibliques, Noé, Abraham, Daniel ou Jonas, lui donnait la confiance que son âme recevrait un jour la même aide divine; il y goûtait l'espoir de la prochaine délivrance, la certi-

1. De Rossi, *R. S.*, t. II. — Roller, ch. xxvi, xxvii, xxxv, xxxviii.

M 301

tude de la résurrection à venir. Aussi bien, même au plus fort des persécutions, rien dans ces fresques ne trahit l'effroi, la haine ou seulement les plaintes; nulle part une représentation de martyre, une allusion à ces spectacles sanglants où se plaisaient les païens. Une seule peinture du cimetière de Calliste fait exception, et demeure comme un monument historique des dernières persécutions, au IIIe siècle (fig. 60). Le sujet, comprenant quatre personnages, était reproduit deux fois (presque rien ne subsiste du second exemplaire), à droite et à gauche d'un *arcosolium* où dut être enterré quelque notable martyr. Debout sur un *suggestum* pareil à la tribune des orateurs, l'empereur-juge, couronné de laurier, menace du regard et du geste un chrétien qui confesse courageusement sa foi. Auprès du tribunal un assesseur est debout, tandis qu'un dernier personnage, drapé et couronné comme l'empereur, se retire en méditant.



Fig. 60. — Un martyr confessant sa foi (cimetière de Calliste).

D'après les savantes recherches de M. de Rossi, les deux fresques représenteraient le jugement des martyrs Partenius et Calocerus, dont la pupille Anatolia, fille de Fulvius Petronius Æmilianus, consul

en 249, avait donné à l'Église l'*area* où ils furent ensevelis.

Allégories bibliques. — Parmi les premières fresques des catacombes se trouvent, nous l'avons vu, quelques-unes des compositions bibliques le plus souvent reproduites par le symbolisme funéraire. Nous avons rencontré les images d'Adam et d'Ève mêlées au décor mythologique des catacombes de Naples (p. 55). A Rome, les images de Noé, de Daniel et de Jonas apparaissent dès les origines de l'art chrétien.

Sur une paroi du vestibule de Domitille, au fond de la Chapelle grecque de Priscille, on distingue encore la colombe qui descend avec le rameau d'olivier vers l'arche, ou plutôt vers la petite caisse de forme carrée d'où Noé se lève, étendant les bras (fig. 61). La forme de l'arche rappelle le cercueil d'où sort l'âme chrétienne, et le mot latin *arca* a en effet ce double sens. Ce qui rend plus significatif encore ce symbole de résurrection, c'est de voir, sur quelques fresques, sur des *graffiti* ou des sarcophages, Noé remplacé dans l'arche tantôt par un vieillard, tantôt par un jeune homme, par un enfant ou même par une femme orante ; sur un sarcophage du musée de Lateran, cette orante porte un nom : IVLIANA. Voilà, semble-t-il, un symbolisme assez profond, sans qu'il faille le compléter par les interprétations mystiques où se sont plu, à la suite de Tertullien, des commentateurs trop zélés : dans la littérature du IIIe siècle, l'arche est devenue l'image de l'Église, qui porte le chrétien régénéré par le flot du baptême.

Quant aux célèbres médailles d'Apamée, en Phrygie

(fig. 62), où l'on a voulu voir le premier type de l'image symbolique de Noé, elles ne nous donnent qu'une représentation historique sans intention chrétienne, uniquement inspirée par le récit de la Bible et la tradition locale (le mont Ararat, où s'arrêta l'arche, domine la ville d'Apamée).



Fig. 61. — Fresque du cimetière de Domitille (Bosio, p. 243).

Devant ces premières figures bibliques, c'est toujours à l'interprétation la plus simple qu'il faut nous arrêter. Abraham et Isaac, qui plus tard, dans les Chambres des Sacrements (fig. 95) et dans le décor des basiliques (fig. 168), préfigureront la Passion du Christ, ne sont d'abord que des exemples de la miséricorde et de la puissance divines : « Délivre, Seigneur, l'âme de ton serviteur, comme tu as délivré Isaac du sacrifice. »



Fig. 62. — Médaille d'Apamée (revers).

La composition, que développeront les miniatures, est ici réduite à ses éléments essentiels : dans la plupart des fresques, Abraham, imberbe ou barbu, vêtu d'une tunique exomide ou d'un pallium, va frapper du couteau Isaac agenouillé à terre ou sur un autel; le bélier, et la main de Dieu sortant des nues, précisent le sens de la scène (fig. 63). Quelquefois

aussi le peintre a seulement représenté Abraham indiquant l'autel à Isaac qui s'avance, portant le bois du sacrifice.

Le seul épisode de la vie de Moïse que l'on ren-



Fig. 63. — Plafond du cimetière de Domitille (Bosio, p. 231).

contre fréquemment aux catacombes est le Frappement du rocher (fig. 63). Quel en est le sens symbolique ? Faut-il y voir l'expression de la puissance divine, « qui a changé le roc en eau jaillissante », comme il est dit au psaume 113, que l'on chantait souvent aux obsèques

des morts ? Ou ne vaut-il pas mieux le rattacher à une série doctrinale, que nous allons bientôt étudier (p. 130)? Rien de plus élémentaire, en tout cas, que cette image si répandue, à laquelle s'ajoute parfois celle de Moïse se déchaussant pour s'approcher du buisson, tandis qu'une main sort du ciel (fig. 89).

Au nombre des précurseurs bibliques, les Pères aiment à citer Tobie, dont le poisson rappelle l'Ichtys divin, Job, image de Jésus outragé, David, vainqueur de Goliath comme Jésus sera vainqueur de Satan, Élie, qui monte au ciel comme montera Jésus ressuscité, Jonas surtout, choisi par Jésus même comme type de son ensevelissement et de sa résurrection. (MATH., XII, 40.)



Fig. 64.
Tobie et l'ange
(cimetière de Thrason).

Toutes ces figures, que les liturgies funéraires nous ont offertes comme exemples d'assistance divine, paraissent avec ce sens unique dans la décoration des catacombes. Elles y sont d'ailleurs fort inégalement réparties. Vers la fin du IIIe siècle, l'histoire de Tobie est racontée avec quelques détails au cimetière de Thrason : l'enfant, à demi déchaussé et vêtu d'une tunique, un bâton à la main, court vers l'ange Raphaël,

près duquel est couché le Tigre, vieillard nu, dans l'attitude des fleuves antiques; puis le même Tobie, presque nu cette fois, tend le poisson à l'ange qui l'encourage du geste (fig. 64). Job est représenté seul, vêtu d'une tunique, tristement assis sur un amas de pierres. Une seule fresque, au cimetière de Domitille, nous montre David tenant en main la fronde (fig. 35). Au fond d'un *arcosolium* du même cimetière, Élie est entraîné sur les nues par quatre chevaux qu'il dirige; il jette son manteau à Élisée; un paysan, coiffé d'un large chapeau, assiste à son enlèvement.

L'extrême rareté de ces derniers motifs fait d'autant mieux ressortir la prédilection des artistes pour l'image de Jonas, dont on connaît aux catacombes près de quarante reproductions. Cette image de Jonas, qui présentait aux fidèles l'exemple le plus frappant de la résurrection attendue, donnait en même temps aux artistes les plus heureux prétextes de fantaisie décorative. Selon l'emplacement, ils peignent par épisodes ou d'ensemble l'histoire du prophète (fig. 65); la composition la plus fréquente et la mieux accommodée aux parois de fond des *arcosolia* ou aux voussures des plafonds groupe, autour du vaisseau agité par la tempête, d'un côté le monstre qui engloutit Jonas, de l'autre le monstre qui le rejette. Un troisième épisode représente le prophète couché sous la courge feuillue. Le monstre de Jonas n'a rien du poisson; c'est un de ces animaux fantastiques dont les Romains animaient les murs de leurs maisons, pareil aux hippocampes de l'art pompéien. Dans cet emploi ornemental, on le rencontre parfois seul aux catacombes. C'est un

dragon aux pieds palmés, à l'immense queue tortueuse, au cou étroit, à la tête féroce où se hérissent de longues oreilles, parfois des cornes; cette tête ressemble à celle du serpent, *draco*, qui tenta Ève. C'est que le monstre de Jonas, comme le serpent tentateur, est, aux yeux des Pères, l'image du démon, de l'enfer. « Que le lion rugissant et le dragon dévorant, accoutumés à ravir les âmes des malheureux, ne s'élèvent pas contre cette âme », lit-on dans le Sacramentaire gallican; et la pieuse invocation nous aide à comprendre un curieux marbre du musée de Lateran, où l'image du Bon Pasteur est gravée au-dessus d'une ancre, entre un lion et la tête du monstre qui rejette Jonas (fig. 66).



Fig. 65. — L'histoire de Jonas (cimetière de Calliste).

La première image connue de Jonas se trouve aux cryptes de Lucine; elle est donc presque aussi ancienne que l'admirable Daniel du vestibule de Domitille (fig. 67). Sur la paroi ruinée on entrevoit la svelte figure d'un jeune homme, vêtu d'une tunique flottante, les bras levés, le regard au ciel; il est debout sur un tertre vers lequel

s'élancent deux lions au corps souple, à l'abondante crinière. Voilà créée, dans sa forme définitive, une des scènes les plus chères à l'art chrétien; elle prend place, dès le commencement du IIe siècle, à la voûte des plafonds et des *arcosolia;* et déjà elle se complète par deux autres épisodes qui lui sont étroitement unis, la fausse accusation intentée à Suzanne, et le supplice des trois jeunes Hébreux.



Fig. 66. — Épitaphe du musée de Lateran.

L'histoire de Suzanne est éloquemment racontée par les fresques de la Chapelle grecque, au cimetière de Priscille (fig. 68). Ici, par une exception précieuse, l'art naissant se départ de sa rigidité symbolique pour s'essayer à la représentation d'un drame. En face l'un de l'autre, deux grands tableaux à fond de stuc blanc, encadrés d'un filet rouge, représentent d'une part Suzanne tentée, d'autre part Suzanne accusée et triomphante. Sveltesse des figures, touche rapide et sûre du pinceau, sobriété du geste, larges espaces ménagés autour des



Fig. 67. — Daniel entre les lions. (cimetière de Domitille).

personnages, tout fait songer aux habitudes classiques. Les deux séducteurs, représentés imberbes et jeunes, s'élancent vers Suzanne qui, les mains étendues, appelle le secours du ciel. Déjà ce secours lui apparaît : devant la porte de sa maison, un jeune homme est debout, le Seigneur qu'elle invoque dans sa



Fig. 68. — L'histoire de Suzanne (cimetière de Priscille).

réponse aux vieillards : « Mieux vaut tomber innocente dans vos mains que pécher sous les regards du Seigneur. » Sur le second panneau, divisé en deux scènes, les vieillards étendent leurs mains sur la tête de Suzanne, pour affirmer leur accusation (Dan., XIII, 34); à gauche, on aperçoit l'arbre dont se servira Daniel pour confondre les imposteurs ; puis Suzanne vengée, ainsi que Joachim, près de la stèle rappelant la mort des coupables, remercient le Seigneur de son assistance.

Malgré le symbolisme prêté à l'histoire de Suzanne par les théologiens qui voulaient y voir une image de l'Église persécutée, cette belle composition n'a guère été reproduite (fig. 69). Au bas d'un *arcosolium* du cimetière de Prétextat, dont la peinture de fond représente trois brebis, images des trois défuntes qu'enfermait la tombe, on voit une brebis entre deux loups : ce sont, ainsi qu'une inscription nous l'apprend, Suzanne et les



Fig. 69. — Suzanne et les vieillards (cimetière des Sts Pierre et Marcellin).

vieillards ; la fresque appartient au IVe siècle, et mérite d'être retenue comme un curieux exemple d'allégorie biblique.

L'histoire des trois jeunes Hébreux, racontée en ce même livre de Daniel, comprend, dans l'art des catacombes, deux scènes. La première, où ils refusent d'adorer la statue de Nabuchodonosor, paraît de création tardive, et sert d'harmonieux pendant à l'Adoration des Mages. La seconde, où ils chantent parmi les flammes l'infinie puissance de Dieu, est de création presque aussi ancienne, de répétition presque aussi

fréquente que l'admirable image de Daniel entre les lions, dont elle égale la douceur fortifiante et le radieux mépris du martyre (fig. 63). Comme les Mages, les trois jeunes gens portent d'ordinaire le costume classique des Orientaux : tiare ou bonnet phrygien, tunique serrée à la taille et larges braies. Dans une fresque du cimetière de Priscille, la colombe leur porte le rameau d'olivier.

A l'image de Moïse frappant le rocher s'oppose très souvent, aux catacombes, comme plus tard sur les sarcophages, celle de Jésus ressuscitant Lazare. Il serait difficile de trouver deux compositions plus exactement équilibrées : Moïse et Jésus lèvent du même geste la baguette miraculeuse, et le rocher se dresse en face du tombeau (il faut noter que, dans la tradition romaine, la caverne fermée d'une pierre dont parle saint Jean est remplacée par un sépulcre en forme de temple à fronton, élevé sur quelques marches). Trois fresques, aux cimetières de Priscille et de Calliste, nous montrent le second acte du drame : Lazare, ressuscité, vêtu d'une tunique étroite, s'avance hors de la tombe, obéissant au geste impérieux du Christ (fig. 98). Partout ailleurs, Lazare, enveloppé de bandelettes comme une momie, apparaît debout au seuil du mausolée (fig. 35).

Le souci de l'histoire ou la recherche d'un décor varié n'apparaissent guère dans ces fresques dont la plupart se transmettent d'un siècle à l'autre, à travers les cryptes successives, telles exactement qu'elles furent composées aux débuts de l'art chrétien. Pourquoi s'écarteraient-elles de leur simplicité hiératique et mo-

notone? Ces figures, ces allégories ont pour le chrétien qui les contemple la valeur d'une invocation toujours la même, patiemment et pieusement répétée.

LE PARADIS ET LA BÉATITUDE[1].

Le jardin du paradis. — L'âme chrétienne, affranchie des souffrances de la terre, va goûter la paix du ciel. Les prières qui ont demandé pour elle la délivrance demandent aussi un lieu d'éternel repos. Les inscriptions invoquent ce bonheur des élus : *La paix soit avec toi. Repose en paix. Que ton âme soit heureuse. Vis dans le Seigneur. Rafraîchis-toi avec les saintes âmes. Rafraîchis-toi dans la joie. Rafraîchis-toi pleinement et prie pour nous.* Le Canon de la messe, au Memento des morts, demande pour les âmes un lieu de rafraîchissement — *locum refrigerii ut indulgeas deprecamur* — et la liturgie alexandrine contient cette belle prière : « Rassemblez-les, Seigneur, dans le lieu de verdure, près des eaux du repos, dans le paradis de joie, d'où sont bannis la peine et la tristesse et les gémissements. » Cette religion sereine et douce, si différente de la froideur païenne, cette confiance au bonheur éternel respire dans les fresques des catacombes. Auprès des allégories si nombreuses qui montrent le fidèle arraché aux souffrances terrestres par la bonté divine, les fleurs, les arbres, les oiseaux, tout un riant décor parle

1. De Rossi, *R. S.*, t. III, 1, 9; *Bull.*, 1882. — Kraus, *R. E.*, art. *Baum, Blumen, Mahle, Paradies, Refrigerium, Vögel.*

du ciel. Le paradis que décrivent la vision de sainte Perpétue (p. 88) et la liturgie alexandrine, verger tout éclatant de lumière et de fleurs, embaumé du parfum des roses, ce paradis que peindra si radieusement, à la fin du moyen âge, le bienheureux Angelico, les humbles peintres des catacombes s'efforcent naïvement à le représenter. Le Bon Pasteur, maître du royaume paisible, accueille parmi les arbres l'Orante, l'âme élue. Parfois cette représentation, comme dans une belle fresque du cimetière d'Ostrianus (fig. 43), semble traduire d'assez près la vision de sainte Perpétue; le plus souvent l'image n'est qu'un résumé symbolique, une formule faite des termes essentiels : l'Orante, le Bon Pasteur et l'arbre (fig. 71). L'arbre, symbole de résurrection et type du jardin céleste, est souvent un olivier, quelquefois un palmier; c'est le palmier qui bientôt prévaudra et prendra place, aux absides des basiliques, dans la Jérusalem divine (p. 201). De toutes les fleurs, la rose est la seule dont les peintres aient eu l'habi-

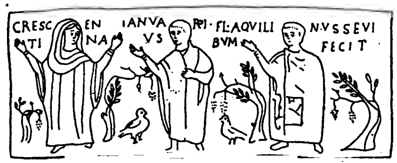


Fig. 70. — Épitaphe conservée à Aquilée.



Fig. 71. — Épitaphe du cimetière de Calliste (Musée de Lateran).

tude ; le lis, malgré sa pureté symbolique, ne se rencontre presque jamais aux catacombes. C'est au cimetière de Ste Sotère, dans un beau *cubiculum* de la fin du IIIe siècle, qu'il faut chercher la plus parfaite image de ce paradis espéré des premiers chrétiens (fig. 72). La fresque se développe tout autour de la baie d'un *arcosolium* et de l'ouverture d'un large *locus;* elle a été malheureusement dégradée, au IVe siècle, par le percement de nouvelles tombes. Sur le sol d'un riche jardin, cinq personnages se présentent debout, les bras étendus. Leurs noms sont inscrits au-dessus de leurs têtes, accompagnés chacun de l'acclamation IN PACE : *Dionysas*, *Nemesius, Procopius, Eliodora, Zoe ;* le nom d'*Arcadia* indique peut-être une sixième défunte dont l'image orante ne fut pas exécutée. Les dalmatiques de Dionysa et d'Éliodora paraissent en tissu d'or, à larges bandes de pourpre; celle de Zoé, en tissu de pourpre à bandes d'or brodées de rouge, somptueux costume qui rappelle celui des grandes orantes peintes vers la même époque au cimetière de Thrason (fig. 41). Les deux jeunes garçons portent des tuniques dites *clavatæ,* d'apparence beaucoup plus simple ; Procopius a en outre le *pallium,* Némésius une courte *penula.* Autour des élus s'épanouissent les arbres et les fleurs du paradis ; des oiseaux s'ébattent parmi les raisins, les figues, les olives ; partout surgissent des branches fleuries, que termine, au sommet de la fresque, une guirlande de roses. Deux paons, aux deux côtés de l'*arcosolium,* expriment l'immortalité. Plus bas, dans une sorte de frise aux couleurs légères, on distingue trois grands vases où l'eau jaillit et retombe ; des oiseaux

volent autour de ces sources limpides et s'y désaltèrent; c'est le gracieux symbole du *refrigerium,* de ce rafraîchissement divin dont parlent les épitaphes et que



Fig. 72. — Élus au paradis (cimetière de Sotère).

célébrait sainte Perpétue, quand elle racontait avoir vu son frère Dinocrate, admis au bonheur éternel, boire joyeusement à la fontaine du jardin céleste.

Les banquets du paradis. — Les banquets expriment,

sous une forme plus précise, l'idée du rafraîchissement des âmes. Les Actes des martyrs, les Constitutions apostoliques (de la fin du IIIe siècle) mettent volontiers en parallèle les souffrances des fidèles persécutés et la joie immortelle des élus assis au festin céleste. La martyre Agathonice de Pergame, illuminée par une vision, s'écrie : « Ce repas est préparé pour moi; je m'assiérai et je mangerai à cette table glorieuse. » Les liturgies funéraires demandent l'admission de l'âme au banquet bienheureux; que font-elles d'ailleurs que rappeler la parole de Jésus promettant à ses disciples de les accueillir à la table de son Père? C'était une allégorie familière à tout esprit chrétien, et tout indiquée au décor des tombes primitives. Aussi bien trouvons-nous une scène de banquet parmi les fresques à demi effacées qui ornent l'antique vestibule de Domitille (fig. 73). Deux hommes, assis sur un lit devant une petite table sur laquelle sont posés des pains et un poisson, s'entretiennent amicalement, tandis qu'un serviteur s'approche, sans doute pour leur offrir le vin. La peinture est belle, de lignes nobles et correctes. On a voulu y voir une image de la vie réelle; et vraiment elle ressemble de fort près aux repas funèbres sculptés sur les stèles grecques. Mais la signification solennelle du poisson et du pain, en nous rappelant l'Eucharistie, nous fait aussi penser aux joies célestes : « Celui qui mange ce pain vivra dans l'éternité. » Ce symbolisme s'accorde trop bien avec le sens des peintures avoisinantes pour être sérieusement contesté.

Les autres scènes de banquet, peintes aux catacombes plus d'un siècle après cette fresque, sont de

deux sortes, et se répartissent presque toutes entre deux cimetières, celui de Calliste et celui des Sts Pierre et Marcellin. Nous parlerons bientôt des banquets du cimetière de Calliste (fig. 96) : ce sont d'évidentes représentations allégoriques de l'Eucharistie, prises à l'Évangile, et qui comprennent invariablement sept convives masculins. Au cimetière des Sts Pierre et



Fig. 73. — Banquet céleste (cimetière de Domitille).

Marcellin, on compte aujourd'hui sept peintures de banquets, dont deux presque méconnaissables, toutes groupées dans une même région, et pouvant être datées de la fin du IIIe siècle. Au premier abord, on croit assister à un repas de famille (fig. 74). Parents et enfants s'appuient aux coussins d'un lit en demi-cercle, mangeant et buvant, ou tendant la main vers un trépied qui supporte un poisson. On a parlé des agapes chrétiennes à propos de ces banquets ; mais on n'apercevait point sans doute deux figures de jeunes femmes, aux cheveux relevés et noués sur la tête, qui se tiennent

debout ou assises aux deux extrémités du lit, et l'on oubliait de lire les inscriptions qui, sur quatre de ces peintures, interpellent évidemment ces jeunes femmes : *Irene da calda, Agape misce mi,* ou encore *Agape porge calda, Irene misce* (Agape, Irène, donne de l'eau



Fig. 74. — Banquet céleste (cimetière des Sts Pierre et Marcellin).

chaude, emplis mon verre). Ces noms grecs, Irène et Agape, invariablement répétés dans les acclamations latines de nos quatre banquets, nous les trouvons dans les inscriptions funéraires : IRENE *tibi cum sanctis,* — *Sabina in* AGAPE (la Paix soit avec toi parmi les saints ! — Sabina, puisses-tu vivre dans l'Amour !). La Paix et la Charité, telles sont les servantes des banquets célestes : elles dispensent aux élus le vin du

rafraîchissement qui accompagne la chair du poisson divin, vraie nourriture du paradis. C'est bien là le sommet de l'allégorie mystique; mais pourquoi l'exécution grossière de ces fresques répond-elle aussi peu à la hauteur de la conception! Quel plus beau thème l'art chrétien primitif eût-il pu rencontrer que ce festin de l'éternelle joie, servi par la Paix et par la Charité!

Une peinture de même époque, découverte au cimetière ostrien par Bosio, nous offre une image de



Fig. 75. — Banquet des Vierges sages (cimetière ostrien).

banquet céleste particulièrement adaptée à une tombe de religieuse (fig. 75). C'est le banquet des cinq Vierges sages, parmi lesquelles une place est réservée à l'âme élue. La scène est divisée en deux tableaux par la figure de l'orante : d'un côté les cinq Vierges présentent leurs flambeaux allumés; de l'autre elles sont assises à la table de l'Époux. Au cimetière de Cyriaque, une fresque d'époque plus basse, aujourd'hui détruite, représentait les Vierges groupées autour d'un Christ au triple nimbe. Nous savons, par le Sacramentaire de Gélase, qu'on invoquait aux obsèques des religieuses la parabole des dix Vierges; une inscription d'Aoste

confirme ce pieux usage : INSTAR · SAPIENTIVM · PVELLARVM · SPONSVM · EMERVIT · HABERE · XVM : (A l'exemple des Vierges sages elle a mérité d'avoir le Christ pour époux.)

Telles sont, dans leur simplicité si pure et si joyeuse, les premières images du Paradis chrétien; l'art nouveau qui va naître à la Paix de l'Église les enrichira encore et les ennoblira peut-être, mais sans rien ajouter au charme de leur primitive fraîcheur.

PREMIÈRES IMAGES DU CHRIST ET DE LA VIERGE [1].

Que l'on ne s'étonne point de trouver aux catacombes, dans les régions antérieures à l'époque du triomphe, un si petit nombre d'images du Christ et de la Vierge. Nous savons que le décor symbolique des tombes ne comportait aucunement un exposé du dogme ou une illustration des Évangiles. Si, dans les plus anciennes chambres sépulcrales, Jésus n'apparaît que comme thaumaturge, et sans traits distinctifs qui témoignent de son rôle divin, nous savons qu'il est présent partout sous l'aimable figure du Pasteur. Ces mêmes liturgies funéraires, qui nous ont expliqué l'image du Pasteur, nous expliqueront aussi les premières images de Marie.

1. De Rossi, *Immagini scelte della beata Vergine Maria tratte dalle Catacombe Romane.* — Lehner, *Die Marienverehrung in den ersten Iahrhunderten.* — Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau...* — Schultze, *Archæologische Studien.*

L'Annonciation et l'Adoration des Mages. — Les prières de l'Euchologe grec, qui supplient la Vierge d'intercéder pour les morts auprès de son divin Fils, invoquent en termes précis l'Annonciation. Cette scène gracieuse, que les artistes du moyen âge traiteront avec amour, n'est représentée qu'une fois aux catacombes, sur un plafond du cimetière de Priscille; la fresque, du IIe siècle, qui dut être élégante, serait presque méconnaissable aujourd'hui, si nous ne possédions heureusement la gravure un peu arrangée de Bosio; un dessin colorié, fort exact, de M. Liell, peut faire apprécier le ravage accompli en moins de trois siècles (fig. 76). La Vierge, assise et les bras appuyés sur un fauteuil, regarde fixement un homme debout devant elle, le bras droit étendu et la désignant du doigt. On hésiterait à reconnaître en cet homme vêtu d'une longue tunique à manches flottantes l'archange aux grandes ailes que peignit Fra Angelico, si l'on ne savait sûrement que l'art chrétien avant la Paix de l'Église représente les anges sans ailes. Quelles que soient, sur cette curieuse



Fig. 76. — L'Annonciation (cimetière de Priscille).

fresque, les controverses des archéologues, elle est demeurée unique; son sens peu évident au premier abord, son défaut de symbolisme devaient l'exclure des grands cycles funéraires.

Il n'en est point de même des peintures qui représentent l'Adoration des Mages; on en connaît une dizaine, dont cinq peut-être antérieures au IVe siècle. Ici la Vierge s'efface derrière l'Enfant; c'est l'Enfant adoré par les Mages dont les liturgies des morts in-



Fig. 77. — L'Adoration des Mages (cimetière de Domitille).

voquent le secours. La première peinture de l'Adoration des Mages appartient au cimetière de Priscille; elle occupe, dans la Chapelle grecque, l'arc de voûte qui fait face à la porte principale; mais c'est à peine si l'on peut distinguer sous un voile épais d'incrustation calcaire les formes bleuâtres de la Vierge assise, vers qui trois jeunes hommes semblent courir; la figure de l'Enfant Jésus a disparu tout entière. On le voit, les artistes ont observé de bonne heure la tradition qui fixait à trois le nombre des Mages, et si parfois ils se sont écartés du type de composition primitif, ce n'a pu être que pour ces raisons de symétrie qui leur étaient particulièrement chères. Ainsi, au cimetière de Domi-

tille, sur une belle fresque du IIIe siècle (fig. 77) les Mages sont au nombre de quatre, également répartis aux deux côtés du siège de la Vierge, qui fait face au spectateur. Un encadrement dentelé, soutenant une série de guirlandes, encadre cette fine peinture, de petite dimension, où dominent de beaux tons rouges.



Fig. 78. — L'Adoration des Mages (cimetière des Sts Pierre et Marcellin).

Au cimetière des Sts Pierre et Marcellin, une peinture d'*arcosolium*, de la fin du IIIe siècle (fig. 78), ne présente que deux Mages aux côtés de la Vierge, tournée vers la gauche. Le dessin maladroit, l'uniformité du ton brunâtre marquent, si l'on compare cette peinture à la précédente, un déclin très sensible. Notons que les fresques des catacombes, comme plus tard les

bas-reliefs funéraires et les mosaïques, donnent presque toujours aux Mages le costume oriental, bonnet, bottines, braies, tunique courte et manteau flottant; la Vierge, vêtue d'une robe que recouvre parfois une dalmatique, la tête couverte à l'ordinaire du long voile des matrones, tient sur ses genoux l'Enfant, emmailloté de langes ou vêtu d'une tunique, parfois même entière-

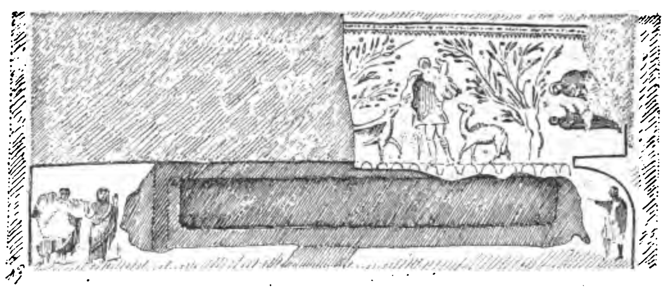


Fig. 79. — Décor d'une tombe (cimetière de Priscille).

ment nu, qui tend les mains aux présents des rois, l'or, l'encens et la myrrhe, apportés sur de larges plats.

La Vierge et le Prophète. — Il est une scène, assez difficile à comprendre, qui a inspiré l'une des meilleures peintures chrétiennes, au cimetière de Priscille. La fresque, que l'on a pu attribuer sans invraisemblance aux premières années du IIe siècle, se voit à l'angle d'un plafond, non loin de la Chapelle grecque; elle fait partie de la décoration d'un *locus* malheureusement dévasté (fig. 79). De la moitié inférieure de cette décoration, il reste une famille d'orants et un Moïse frappant le rocher; de la moitié supérieure, un relief de stuc, le Bon Pasteur et deux brebis entre des

oliviers aux fruits coloriés de rouge, et, sur la droite, le petit groupe que voici dessiné (fig. 80). Une jeune femme assise, la tête inclinée et maternellement souriante, tient sur ses genoux un enfant nu, qui s'appuie d'une main à sa poitrine et se retourne pour regarder en arrière, d'un joli mouvement étonné. La femme est une Romaine belle et forte; ses bras vigoureux sont nus, son visage, d'un ovale régulier, un peu large, s'encadre d'épais cheveux noirs que couvre à demi un voile transparent. La beauté du front puissant et des grands yeux noirs, l'attitude naturelle et vivante de la mère et de l'enfant appellent le souvenir des Madones de Raphaël. Un homme, drapé dans le pallium des philosophes, debout devant la jeune mère, d'une main tient un *volumen,* de l'autre indique une étoile; cette étoile, nettement tracée au-dessus de la scène, va nous la faire déchiffrer aisément. Il ne s'agit ici ni d'une famille chrétienne, ni d'une sainte Famille, comme on l'a cru souvent; nous avons bien sous les yeux Marie et l'Enfant Jésus; mais



Fig. 80. — La Vierge et le Prophète (cimetière de Priscille).

c'est Isaïe qui prophétise devant eux. L'étoile est le soleil, au lever duquel Isaïe compare la venue du Rédempteur (LX, 19); c'est ainsi que le prophète est figuré sur un verre à fond d'or, auprès du soleil rayonnant et de la Vierge orante (fig. 242). Ce qui ajoute encore à la certitude de l'interprétation, c'est la présence, au cimetière de Domitille, d'une fresque tout analogue, mais cruellement endommagée, qui appartient au IIIe siècle. Là, au lieu de l'étoile, on voit entre le Prophète et la Vierge portant Jésus une construction en forme de double tour, la Jérusalem dont parle Isaïe : « Lève-toi, sois illuminée, Jérusalem, car ta lumière est venue, et la gloire du Seigneur s'est levée sur toi. » (Is., LX, 1.) Est-il nécessaire enfin de citer les prières de l'Euchologe qui expliquent symboliquement ce beau sujet : « Sauve ceux qui espèrent en toi, mère du soleil qui ne connaît point de coucher, mère de Dieu ! »



Fig. 81 — Jésus et la Samaritaine (cimetière de Prétextat).

Images de la vie et des miracles du Christ. — En dehors de la Résurrection de Lazare, que nous avons étudiée, ou des scènes dogmatiques, d'intention toute spéciale, que nous rencontrerons au prochain chapitre, il n'est guère d'images à citer de la vie et des miracles du Christ. Cependant les peintures d'un caveau du IIe siècle, au cimetière de Prétextat, mériteraient un examen attentif, si l'on pouvait mieux les connaître

que par les copies médiocres du musée de Lateran. L'Hémorroïsse agenouillée se dissimule derrière deux disciples debout auprès du Christ, et touche le manteau salutaire. La Samaritaine, une écuelle à la main, regarde attentivement Jésus dont elle est séparée par la margelle du puits (fig. 81). Enfin Jésus, les mains enveloppées dans son pallium, a près de lui deux hommes, dont



Fig. 82. — Fresque du cimetière de Prétextat.

l'un paraît toucher d'un roseau sa tête autour de laquelle sont tracées des lignes verdâtres. A droite, une colombe est posée sur un arbre nu (fig. 82). S'agit-il ici d'un Couronnement d'épines, ou, plus simplement, d'un Baptême de Jésus ? C'est ainsi qu'au-dessus d'une porte de la crypte de Lucine, on distingue, dans une fresque aux trois quarts effacée, la colombe qui plane



Fig. 83. — Baptême de Jésus (crypte de Lucine).

dans les airs, et le Christ sans vêtements qui sort du fleuve, tendant la main au Précurseur debout sur la rive (fig. 83).

SCÈNES DE LA VIE CHRÉTIENNE. — IMAGES DOGMATIQUES[1].

Scènes de la vie chrétienne. — Les peintures non symboliques représentant des scènes de la vie religieuse sont aux catacombes d'une extrême rareté ; encore ne s'accorde-t-on guère pour leur interprétation. Il semble bien qu'il faille voir une distribution d'aumônes dans une fresque du cimetière des S[ts] Pierre et Marcellin, aujourd'hui perdue, mais gravée au grand ouvrage de Bosio : deux pèlerins s'approchent d'une table carrée chargée de mets, derrière laquelle se tient une femme (peut-être une diaconesse), assistée de deux serviteurs. Une très belle voûte du cimetière de Domitille, dont les compartiments sont séparés par d'élégants rinceaux de feuillage où des paons font la roue, présente dans son médaillon central un personnage assis sur un siège élevé, ayant à ses côtés deux acolytes debout, et paraissant bénir un homme, une femme et un enfant agenouillés. Sur le devant est une corbeille remplie de volumes (fig. 63). Dans cette scène, le P. Garrucci voit une prédication faite aux catacombes par un docteur ou un pape ; M. de Rossi, des fidèles recevant le sacrement de pénitence. Ne serait-ce pas plutôt une famille défunte présentée au Christ par deux saints protecteurs (p. 150 et suiv.) ?

1. De Rossi, *R. S.*, t. II. — Allard, Desbassayns de Richemont, ouvrages cités. — Liell, p. 330 et suiv. — Schultze, *Archæologische Studien*, p. 22-99.

Ces images, qui appartiennent d'ailleurs au IVe siècle, sont de petite importance auprès d'une fresque peinte au cimetière de Priscille, sur la paroi d'un haut *cubiculum* datant sans doute de la première moitié du IIIe siècle (fig. 84). Selon Bosio, dont l'opinion est suivie par la plupart des archéologues, l'orante qui occupe le centre de la fresque serait sainte Priscille, ayant à sa



Fig. 84. — Portraits de famille (cimetière de Priscille).

gauche la Vierge Marie portant Jésus, à sa droite le pape Pie et le prêtre Pastor, présidant à la prise de voile de sainte Praxède ou de sainte Pudentienne. Cet assemblage de scènes idéales et réelles dans la même composition paraît singulier ; si la jeune mère peinte à l'angle de la fresque est la Vierge Marie, pourquoi occupe-t-elle une place secondaire ? Ou bien faut-il imaginer dans la prise de voile représentée à l'autre angle une scène de la vie de la Vierge, telle que la racontent les Évangiles apocryphes ? Ne vaudrait-il pas mieux voir

dans l'orante une matrone romaine défunte, entourée de son mari et de ses enfants, représentés dans l'attitude de la vie?

Images dogmatiques. — Lorsque les artistes chrétiens ont voulu exprimer le dogme, ils ont usé d'allégories. Ce que l'on a nommé la discipline du secret, cette réserve imposée à l'Église par l'expérience des persécutions, ce langage mystique intelligible aux seuls initiés, devait nécessairement se traduire dans les images dogmatiques des catacombes. Elles sont peu nombreuses et limitées au cimetière ecclésiastique, celui de Calliste. Déjà, vers le commencement du IIe siècle, les cryptes de Lucine, qui sont le noyau primitif de ce cimetière, réunissaient, nous l'avons vu, l'image du baptême de Jésus au symbole du poisson eucharistique; c'était comme une esquisse abrégée, mais expressive, de la belle synthèse liturgique représentée aux chambres des Sacrements.

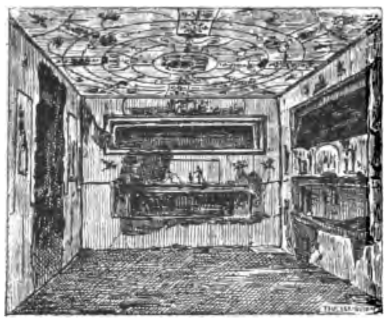


Fig. 85. — Une des chambres des Sacrements (cimetière de Calliste).

On a donné le nom populaire de chambres des Sacrements à une série de cinq *cubicula* creusés aux environs de la crypte papale, pendant les dernières années du IIe siècle et les premières du suivant (fig. 85). Tous ouverts sur un même couloir, tous de propor-

tions presque égales dans leur étroitesse, ils sont décorés de sujets analogues, peints avec facilité, mais d'une touche rapide et souvent grossière. Les deux premiers, les plus anciens, ont seuls conservé, malgré le pillage des tombes, la plus grande partie de leurs peintures ; les autres sont cruellement abîmés.



Fig. 86. — Un fossoyeur (chambres des Sacrements).

A en juger par leur décoration, il est très vraisemblable que ces caveaux ont servi à la sépulture de prêtres et de fossoyeurs. A côté des compartiments qui enferment les peintures allégoriques, il en est plusieurs qui présentent des figures isolées : ici, ce sont des fossoyeurs au repos, un bras étendu, le pic appuyé à l'épaule (fig. 86); là, d'autres fossoyeurs creusant une galerie; puis ce sont deux orants, un docteur assis, un autre debout, tenant en main un volume. Si l'on admettait l'ingénieuse explication de M. de Rossi, une dernière fresque serait plus significative encore (fig. 87). A droite de la porte du second

cubiculum, on voit un homme assis, drapé, comme les philosophes, dans un pallium qui découvre l'épaule; il tient par les deux bouts une longue bande de parchemin, et paraît lire. Plus bas est une figure vêtue d'une tunique et d'une robe courte, qui tire de l'eau d'un puits tout débordant. Il semble d'abord que l'on ait sous les yeux l'entretien de Jésus et de la Samaritaine auprès du puits de Jacob, et que ce soient là ces eaux jaillissant jusque dans la vie éternelle que le Christ promet à ses fidèles. (Jean, IV, 14.) Mais M. de Rossi pense que la figure qui puise l'eau est une figure d'homme, peut-être le théologien qui a dirigé la décoration des caveaux, peut-être Calliste lui-même, et il s'appuie sur une phrase d'Origène, qui compare la science sacrée « au puits d'où les eaux spirituelles sont tirées pour rafraîchir les croyants ». Ne vaudrait-il pas mieux, tout en conservant cette belle interprétation du puits mystique, voir ici l'image de la Samaritaine, et, au-dessus d'elle, non plus, il est vrai, Jésus (dont



Fig. 87. — Le puits mystique (chambres des Sacrements).

l'image serait différente), mais un des prêtres ensevelis dans le caveau, et plus précisément un *lecteur* lisant aux fidèles le récit évangélique indiqué par notre fresque?

L'enseignement chrétien, que donne le prêtre et que symbolise le puits mystique, se développe en petits groupes d'allégories, reliés ensemble de manière à former toute une chaîne dogmatique. Le point d'attache de cette chaîne, c'est le rocher que frappe Moïse.

Le Baptême. — Nous avons vu que l'image de Moïse faisant jaillir l'eau du rocher était des plus fréquentes dans le décor des catacombes, où elle correspond d'ordinaire à la Résurrection de Lazare. Déjà représentée dans la Chapelle grecque de Priscille, elle possède ici toute sa valeur symbolique. Le rocher, selon les paroles de saint Paul aux Corinthiens, c'est Jésus, *Petra autem erat Christus* (I Cor., x, 4), Jésus, de qui jaillissent les eaux spirituelles et la grâce des sacrements; et la verge qui le frappe, c'est la puissance sacerdotale, qui appartenait à Moïse dans la Loi ancienne, qui appartient à Pierre dans la Loi nouvelle. L'art chrétien, sous la haute direction des docteurs, a fondu en une même



Fig. 88. — Verre doré (musée chrétien du Vatican).

figure Moïse et Pierre. Deux verres à fond d'or, conservés au Vatican, portent l'inscription PETRVS au-dessus de l'image du prophète (fig. 88). Pierre est donc



Fig. 89. — Moïse se déchaussant et frappant le rocher (cimetière de Priscille).

le nouveau Moïse qui reçoit la Loi des mains du Seigneur, et jette au milieu du désert le torrent du salut.

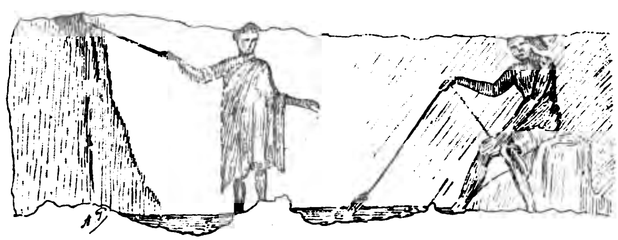


Fig. 90. — Allégorie du Baptême (chambres des Sacrements).

C'est ce que signifie clairement une fresque de la fin du IIIe siècle, peinte au cimetière de Calliste dans le même *cubiculum* où nous avons admiré l'image du Bon

Pasteur et des apôtres baptisant le troupeau (fig. 44). Auprès de Moïse imberbe, qui se déchausse pour approcher du Seigneur, Moïse barbu, sous les traits de Pierre, fait jaillir la source où viennent boire les Hébreux (fig. 89).



Fig. 91. — Le Baptême (chambres des Sacrements).

Mais cette source de grâce, ce principe de la vie chrétienne qui sort du rocher du Christ, c'est le baptême. Elle devient dans nos fresques un large fleuve, d'où le pêcheur symbolique, c'est-à-dire l'Apôtre, selon l'explication unanime des Pères, tire le chrétien, ce « petit poisson né dans les eaux du baptême », à qui saint Ambroise dira poétiquement : « Ne crains pas, ô bon poisson, l'hameçon de Pierre : il ne tue pas, il consacre. » L'allégorie serait évidente, quand même le peintre ne l'eût pas traduite, en nous montrant dans le même fleuve un enfant baptisé à la fois par immersion et par aspersion, suivant le rite de la



Fig. 92. — Épitaphe conservée à Aquilée.

primitive Église (fig. 91, 92, 240). Le cycle du baptême est clos par l'image du paralytique emportant son lit (fig. 93). Le P. Marchi a pu y voir une allusion au sacrement de pénitence, un souvenir du paralytique de Capharnaüm à qui Jésus-Christ disait : « Aie confiance, tes péchés sont remis. » Cependant il est plus sage de croire qu'il s'agit ici du paralytique de Bethsaïda, dont le bain salutaire dans la piscine a été interprété par les Pères comme une allégorie du baptême.



Fig. 93. — Le paralytique emportant son lit (chambres des Sacrements).

L'Eucharistie. — En regard de ce faisceau d'images réunissant l'allégorie et la liturgie du sacrement baptismal, le peintre a placé un nouveau groupe qui contient l'allégorie et la liturgie du sacrement eucharistique; les deux sacrements se succèdent immédiatement dans nos fresques, comme ils faisaient alors dans la vie chrétienne. Une image unique dans l'art des catacombes représente la consécration des espèces eucharistiques, la messe (fig. 94). L'autel est un trépied sur lequel sont posés un pain et un poisson; le prêtre, vêtu du *pallium,* l'épaule nue comme dans la scène du puits mystique, étend sa main droite au-dessus des offrandes; une femme orante assiste à la consécration. Que signifie cette figure de femme? l'âme d'un mort enseveli dans ce caveau, ou bien, comme l'explique M. de Rossi, l'Église, l'assemblée des fidèles qui prient devant l'autel du Christ? « Les prières les plus puissantes, écrivait

saint Cyprien, sont les prières faites en présence des espèces consacrées. »

A cette fresque fait pendant le symbole de la messe dans l'ancienne Loi, l'image du Sacrifice d'Abraham (fig. 95). Par exception, l'artiste n'a pas représenté la scène même du Sacrifice. Isaac, comme Jésus fils unique et victime non sanglante, est debout près d'Abraham ;



Fig. 94. — La Messe (chambres des Sacrements).

tous deux remercient le Ciel de sa miséricorde. L'arbre, le fagot et le bélier suffisent à préciser la scène.

Une seconde allégorie, prise cette fois à l'Évangile, représente le sacrement de l'eucharistie dans l'acte de la communion. C'est le repas des sept disciples au bord du lac de Tibériade (fig. 96). On a souvent confondu ces banquets allégoriques, plusieurs fois reproduits aux catacombes, avec les banquets célestes que nous avons étudiés (fig. 74). Mais leur composition particulière et le nombre invariable des convives, tous de sexe mas-

culin, ne permettent aucun doute sur leur signification. Saint Jean a raconté (XXI, 1-15) cette apparition mati-

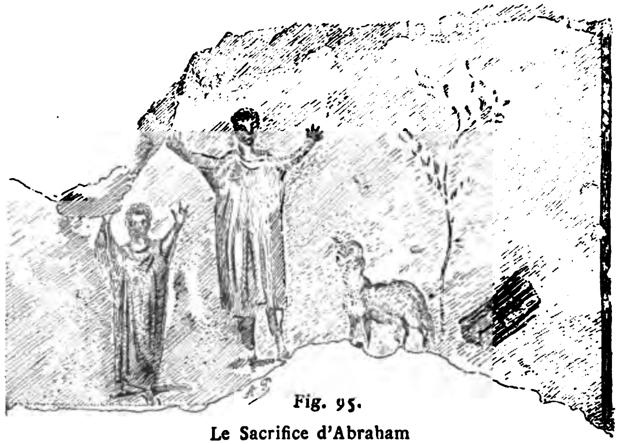


Fig. 95.
Le Sacrifice d'Abraham (chambres des Sacrements).

nale du Sauveur aux sept disciples, et ce repas de pain



Fig. 96. — Le repas des sept disciples (chambres des Sacrements).

et de poissons grillés qu'il leur offrit. Les images peintes aux caveaux des Sacrements sont une traduc-

tion exacte du récit évangélique; mais cette traduction se complète par un important détail. Devant la table du repas sont rangées des corbeilles pleines de pains, au nombre de sept, de huit ou de douze; évident souvenir des deux multiplications de pains et de poissons accomplies par le Sauveur, et dans lesquelles tous les Pères s'accordent à voir une figure de l'eucharistie prodiguée aux fidèles. Ailleurs, dans cette belle crypte où nous avons vu le Bon Pasteur entre les deux apôtres et l'image du Moïse-Pierre, Jésus lui-même, accosté de deux disciples, opère la multiplication ; mais ici le symbole est condensé ; il l'est plus encore dans une fresque sans personnages, où la table eucharistique, la *mensa dominica,* chargée de pains et de poissons, se dresse entre les sept corbeilles (fig. 97).

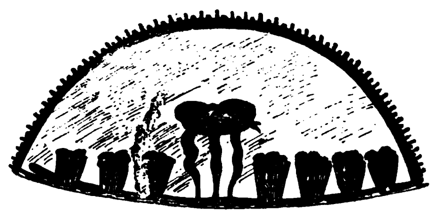


Fig. 97. — La table eucharistique (chambres des Sacrements).

La Résurrection. — Les images de Jonas et de Lazare ressuscité forment le troisième groupe de nos fresques, et achèvent leur sens profond. La vie surnaturelle, acquise par le baptême, conservée et renouvelée par l'eucharistie, nous ressuscite, comme Jonas et Lazare, et nous transforme pour l'éternité. L'image de Lazare surtout, cet éclatant symbole de l'espérance chrétienne, a dû inspirer les peintres de nos *cubicula :* au lieu de la momie que touche la baguette miraculeuse, ils nous montrent, devant la porte du tombeau, la figure bien

vivante d'un jeune homme prêt à marcher; le miracle est accompli (fig. 98).



Fig. 98. — Résurrection de Lazare (chambres des Sacrements).

Tel est le mystique ensemble de ces peintures, découvertes et commentées avec une rare sagacité par M. de Rossi. Elles marquent le sommet du symbolisme chrétien. Leur importance théologique est assez grande pour avoir suscité de nombreuses controverses; leur valeur artistique très minime s'efface auprès du rôle qu'on leur a donné de documents historiques. Elles sont trop subtilement réunies pour n'avoir pas été inspirées par quelque docteur contemporain de Calliste, sinon par Calliste lui-même; et n'était-ce pas le décor idéal d'une sépulture ecclésiastique, ce résumé doctrinal, ce catéchisme en figures, la plus profonde, sinon la plus parfaite expression de l'art chrétien avant le triomphe de l'Église?



Fig. 99.
Portrait du pape Calliste, verre doré (Bibl. nat. de Paris).

COMPOSITIONS POSTÉRIEURES A LA PAIX DE L'ÉGLISE.

LE MONOGRAMME CONSTANTINIEN ET LA CROIX[1].

Nous savons, par les écrits des Pères, que la croix et le signe de la croix furent chèrement aimés des premiers chrétiens, mais nous savons aussi que l'Église ne laissa pas représenter l'image de la croix tant que durèrent les persécutions. Il était impossible d'exposer aux railleries païennes la figure du divin Crucifié et l'instrument de son supplice; les absurdes calomnies courantes sur l'adoration d'une tête d'âne et d'une croix montraient bien à quelles profanations on se fût exposé. Le musée Kircher, à Rome, conserve la célèbre caricature du Crucifix découverte au Palatin et publiée en 1856 par



Fig. 100. — Caricature du Crucifix.

1. De Rossi, *De titulis christianis carthaginiensibus (Spicilegium solesmense).* — Garrucci, *Un crocifisso graffito da mano pagana nella casa dei Cesari sul Palatino,* 1856. — Kraus, *R. E.* art. *Kreuz, Monogramm Christi.*

le P. Garrucci (fig. 100). Elle date de la fin du IIe siècle, et a fait partie de ces innombrables griffonnages tracés à la pointe sur les murs du *Pœdagogium*, l'appartement des pages, dans les dépendances du palais impérial. Au pied d'une croix sur laquelle est attaché un personnage à tête d'âne, un enfant debout fait le geste d'adoration antique, en approchant sa main droite de sa bouche. Au-dessous est écrit : « Alexamène adore son Dieu », ΑΛΕΞΑΜΕΝΟϹ ΣΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ, et ce nom d'Alexamène est encore répété au mur d'une autre chambre : *Alexamenos fidelis*.

La religieuse prudence qui empêchait les premiers chrétiens de tracer sur leurs monuments l'image même de la croix leur suggérait, pour l'indiquer, des représentations détournées et symboliques : ainsi l'ancre coupée d'une pièce de bois transversale (fig. 53), le mât de navire barré d'une antenne (fig. 65), le trident, auquel est parfois suspendu le poisson (le plus parfait symbole du Crucifix, fig. 54). Le *tau* grec (fig. 101 *a*), image de la croix dite *commissa* ou *patibulata*, c'est-à-dire du gibet, se rencontre, avant la Paix de l'Église, sur quelques rares monuments (fig. 59). Quant à la croix équilatérale, dite *immissa* (*b*), la croix grecque ou latine habituelle, M. de Rossi n'en connaît qu'un exemple avant Constantin : c'est au bas de l'inscription ΡΟΥΦΙΝΑ ΕΙΡΗΝΗ (Rufine, repose en paix), gravée, à la fin du IIe siècle, sur un marbre des cryptes de Lucine.

Une forme singulière de la croix est la forme dite *gammata*, composée de quatre Γ réunis (*c*) ; c'est plutôt d'ailleurs un simple ornement d'origine orientale, qui ne pénétra aux catacombes que vers la fin du IIIe siècle.

La forme dite *decussata* (*d*) se rencontre dans quelques régions du cimetière de Calliste. Combinée avec un **I** (*e*), elle devient un monogramme qui réunit les deux premières lettres des mots **IHΣOYC XPIΣTOC**.

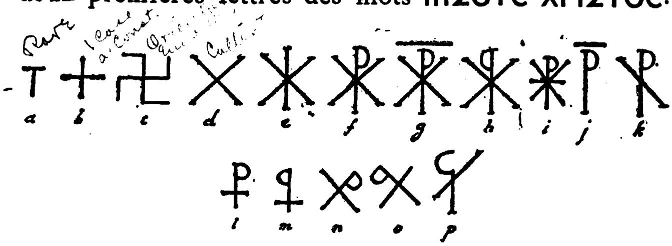


Fig. 101. — Formes diverses de la croix et du chrisme.

Ce monogramme apparaît peu de temps avant la Paix de l'Église; et presque aussitôt il est remplacé par le monogramme dit constantinien, qui réunit les deux premières lettres du mot **XPIΣTOC** (*f*).

Sans doute connu avant la vision qui le fit adopter par Constantin, le célèbre monogramme n'apparaît seul que depuis la Paix de l'Église; c'est comme la signature chrétienne des monuments nouveaux.

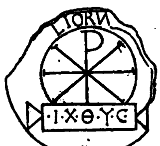


Fig. 102.
Disque d'albâtre
(musée Kircher).

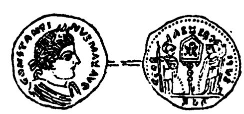


Fig. 103.
Monnaie de Constantin.

Partout multiplié dans sa forme originale, au cours du IVe siècle, il se complète bientôt par les lettres **A** et **Ω** qui l'accostent à droite et à gauche, et souvent il s'enferme dans un cercle symbolique (fig. 102). A partir du Ve siècle, ce même

monogramme prend le plus souvent la forme d'une croix ansée (*l*).

Le *labarum* constantinien (fig. 103), l'enseigne où brillaient les initiales victorieuses du Christ, devenait, aux yeux de Minucius Félix, une figure de la Croix. Mais il est singulier qu'après l'invention de la vraie Croix par sainte Hélène, et la dispersion de la précieuse relique dans tout le monde chrétien, l'art ait tardé à



Fig. 104. — Croix et colombes (cimetière de Calliste).

représenter isolément le signe du salut. Aux catacombes, on n'en connaît que deux images datant du IVe siècle; encore semblent-elles dissimulées: c'est, au fond d'un *arcosolium* du cimetière de Calliste, parmi des rameaux de feuillage et de fleurs, un fût verdoyant coupé d'une branche également verte, abritant deux colombes posées sur le sol (fig. 104); et, dans la région libérienne du même cimetière, au-dessus de la porte d'un *cubiculum,* un tronc d'arbre dont les branches horizontalement étendues abritent deux brebis. Au cours du Ve siècle, une croix latine entre deux brebis fut

peinte sur le rampant du grand lucernaire, dans la crypte de sainte Cécile; et il faut descendre jusqu'au VIIIe siècle pour trouver, à l'entrée du cimetière de Pontien, sur la paroi de fond du baptistère, une fresque représentant la Croix enrichie de gemmes, surgissant d'une touffe de fleurs, et portant des flambeaux allumés sur ses bras d'où pendent à des chaînettes un *alpha* et un *oméga* (fig. 105). C'est une image tout orientale par le décor luxueux et les subtiles intentions; mais elle n'appartient plus à l'art des catacombes; sa véritable place serait au chœur d'une basilique, dans l'étincellement de la mosaïque absidale.

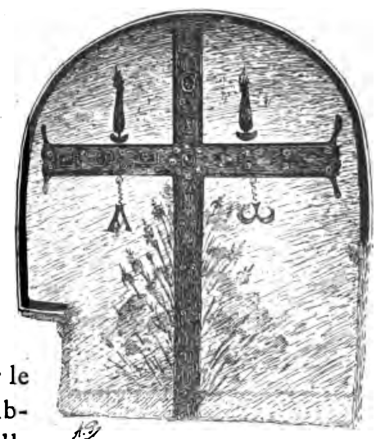


Fig. 105. — Croix gemmée (cimetière de Pontien).

LE CHRIST ENSEIGNANT ET DONNANT LA LOI [1].

Le triomphe de l'Église, en inaugurant l'art chrétien officiel, n'a pas transformé, au moins dans son essence, le décor funéraire. Mais, à côté des fresques qui conti-

1. De Rossi, *Bull.*, 1868, 1876. — Roller, ch. LXXIII, LXXVIII. — Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, t. II, ét. XIII. — Kraus, *R. E.*, art. *Jesus Christus.*

nuent à reproduire les motifs symboliques habituels, il en surgit d'autres, destinées à glorifier la foi victorieuse, dans les chapelles souterraines, au-dessus des tombes des martyrs. Deux des plus solennelles compositions de l'art nouveau, l'image du Christ enseignant au milieu des apôtres (fig. 140), et celle du Christ triomphant et donnant la Loi (fig. 200), pénètrent aux



Fig. 106. — Le Christ enseignant (catacombe de Domitille).

catacombes. La seconde y est certainement empruntée, trait pour trait, à l'art des basiliques ; mais on ne saurait affirmer à coup sûr que la première n'ait pas été créée par la décoration funéraire. Reproduite, assez rarement d'ailleurs et de façon presque immuable, par les mosaïques absidales, elle reçoit, aux catacombes, des formes successives et toujours plus complètes. Avant le milieu du IVe siècle, le type en est encore incertain. Dans la catacombe de Domitille, un bel *arcosolium,* tout revêtu d'un riche décor de pampres où des amours font la vendange, montre à sa paroi de

fond, malheureusement entaillée par l'ouverture d'un *locus,* un personnage assis sur un siège à haut dossier, sans doute le Christ, qui paraît enseigner dix jeunes hommes, assis sur des escabeaux, et pressés attentivement autour de lui. La scène est vive, naturelle, sans raideur; il en est de même d'une fresque de la catacombe inférieure de St Janvier, à Naples, où Jésus, assis vers la droite, parle à neuf hommes debout, groupés au centre et à gauche du panneau. C'est la catacombe de Domitille qui possède le plus parfait exemplaire de cette belle composition; elle fait face à la fresque du Bon Pasteur entouré des Saisons (fig. 31), et occupe l'abside droite d'un *cubiculum* double dont nous avons remarqué l'originale structure (p. 52, fig. 106).



Fig. 107. — Le Christ enseignant (détail de la figure 106).

Ici les douze apôtres sont réunis en deux groupes aux côtés du Christ, siégeant sur un trône à haut piédestal, devant lequel est une corbeille remplie de volumes (fig. 107). Le peintre a ingénieusement varié les attitudes et les physionomies; deux des apôtres sont assis, saint Pierre et saint Paul (car, dans ces réunions

idéales, saint Paul doit remplacer Judas); ils conversent avec le Seigneur; derrière eux, leurs compagnons sont debout et attentifs, l'un même se penche pour argumenter. L'art chrétien a eu rarement plus de simple noblesse; c'est, aux catacombes, un digne pendant de l'admirable mosaïque de Ste Pudentienne, peut-être de la même époque (fig. 140). Enfin, la composition prend l'aspect hiératique que lui donneront quelques absides de basiliques. Au sommet d'un *arcosolium* du cimetière de St Hermès, les douze apôtres et le Christ qui les domine, tous vêtus de la tunique et du manteau, sont assis, dans une posture immuable, sur les mêmes sièges à dossier. La voûte d'un grand *cubiculum* du cimetière de Domitille reproduit cette assemblée monotone; mais, ce qui marque une époque plus avancée, elle donne le nimbe au Christ.

Le nimbe, ce cercle qui entoure la tête comme d'un reflet lumineux, donné parfois, dans l'art païen, aux figures de dieux et de déesses, aux personnifications de toute sorte, et même aux images divinisées des empereurs, devint, après la Paix de l'Église, d'un usage très fréquent dans l'art chrétien. Ce fut d'abord un attribut de puissance plutôt que de sainteté; car si le Christ, les anges, les apôtres et les saints le reçoivent, il continue d'appartenir aussi aux grands de la terre. Des médailles de Constantin et de Fausta les représentent couronnés du nimbe, et les célèbres portraits de Justinien et de Théodora, dans l'église de St Vital, à Ravenne, sont également nimbés. Le nimbe du Christ, simple à l'origine et semblable à ceux de la Vierge ou des saints, s'en distingue dès le commencement du

ve siècle, par un double ou triple cercle, par la figure de la croix inscrite dans son milieu, ou encore par le monogramme accosté de l'A et de l'ω.

C'est un large nimbe, accompagné des deux lettres symboliques, qui enveloppe la tête du Christ triomphant, dans une fresque du cimetière des Sts Pierre et Marcellin (fig. 108). Cette fresque, unique dans l'art des catacombes, peinte sur une voûte de *cubiculum* inclinée comme une abside, reproduit la composition du Christ donnant la Loi, telle que les mosaïstes l'ont créée (p. 200). Une zone inférieure plus étroite, comme il est d'usage aux absides des basiliques, représente l'agneau mystique posé sur un tertre d'où jaillissent les quatre fleuves; près du nimbe on lit le mot IORDAS (le Jourdain). Les saints éponymes du cimetière entourent l'agneau et l'acclament de la main droite.

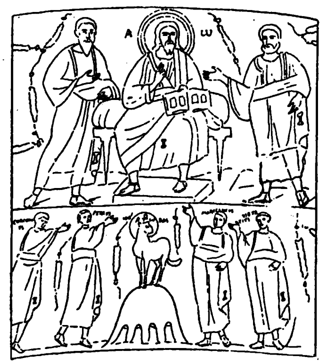


Fig. 108. — Le Christ triomphant (catacombe des Sts Pierre et Marcellin).

Le dessin correct, le caractère puissant et original des figures du Christ et des deux apôtres permettent de dater des premières années du ve siècle cette remarquable composition, qui s'inspire si fidèlement des mosaïques contemporaines. Vers la même époque, ou peu d'années auparavant, la même scène abrégée était peinte aux cimetières d'Ostrianus et de Domitille:

le Christ est assis entre saint Pierre et saint Paul debout; des arbres, deux corbeilles pleines de volumes forment décor dans la première de ces fresques.

LE CHRIST JUGE. L'INTRODUCTION AU PARADIS ET L'ASSISTANCE DES SAINTS[1].

Le symbolisme d'outre-tombe, déjà si riche et si expressif dans les belles représentations du paradis antérieures à la Paix de l'Église, se complète, au IVe siècle, par une série assez nombreuse d'images nouvelles, directement inspirées, comme les précédentes, des prières pour les morts. Elles nous montrent l'âme appelée devant le Souverain Juge, et gagnant le bonheur éternel par l'intercession des saints. De la première scène, qui retrace le Jugement particulier, nous n'avons qu'un exemple, au cimetière de Cyriaque. Nous connaissons déjà cet *arcosolium* du IVe siècle (fig. 17) dont la base est décorée d'une balustrade feinte. Sa peinture de fond représente le Christ assis entre deux apôtres. Sur les parois rentrantes une même scène est deux fois répétée en des termes presque identiques. Devant une jeune figure nimbée, assise sur un trône à dossier, et faisant un geste d'accueil, une orante voilée, vêtue d'une pénule à larges raies, se tient debout, les bras étendus : c'est l'âme présentée au tribunal du Christ, qui la reçoit dans la paix éternelle. La scène,

1. De Rossi, *Bull.*, 1875, 1876, 1877.

réduite à ses éléments essentiels, est unique dans la peinture chrétienne, et l'on ne peut citer en comparaison qu'un bas-relief et un graffite du musée de Lateran (fig. 109). Mais elle s'achève aussitôt et prend une importance considérable par l'introduction des images des saints.

Le culte des saints date du triomphe même de l'Église. Tous ces glorieux martyrs qui ont souffert pour le Christ ouvrent le ciel à la foule des croyants. On court aux tombes vénérées, on les touche, on les baise avec ferveur; on prie ces grands défenseurs de la foi d'intercéder près du Souverain Juge pour les morts bien-aimés, d'être leurs avocats, leurs patrons. « Accorde, Seigneur », dit le Sacramentaire gallican, « par l'intercession de tes saints martyrs, à nos bien-aimés qui dorment dans le Christ, un lieu de rafraîchissement au séjour des vivants » ; et les inscriptions invoquent, par vingt formules différentes, cette assistance désirée des saints. « Que les âmes de tous les saints t'accueillent en paix », lit-on sur une épitaphe d'enfant trouvée à Rome au siècle dernier; ailleurs : « Rafraîchis-toi avec les âmes saintes. — Elle a été accueillie auprès des âmes saintes »; ou, plus brièvement : « (Vis) parmi les saints, INTER SANCTOS, CVM SANCTIS »; et l'on ne peut oublier la belle épitaphe lyonnaise de cette très noble dame — *clarissima femina* — dont l'âme a quitté la terre pour s'envoler vers les martyrs : A TERRA AD MARTYRES.



Fig. 109. — Épitaphe (Musée de Lateran).

La peinture devait traduire ces pressants appels. Les images des saints apparaissent comme une sauvegarde auprès des tombes chrétiennes ; n'était-ce point par un excès naïf de cette dévotion populaire que l'on s'empressait d'acheter un *locus* dans le voisinage d'une tombe sainte, pour être plus assuré de la protection du martyr? Voici, au fond d'un *arcosolium* du cimetière

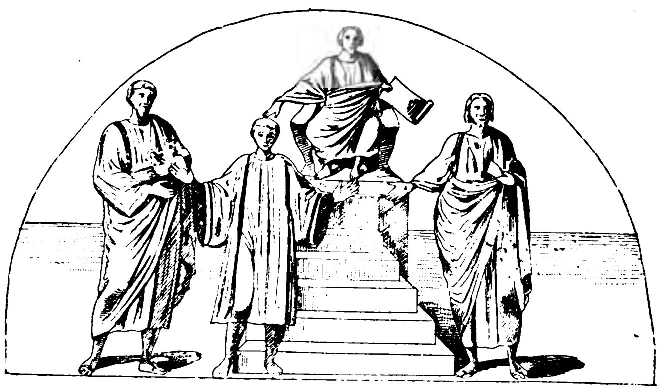


Fig. 110. — L'âme chrétienne conduite par les saints au tribunal du Christ (fresque du cimetière d'Hermès. — Bosio, p. 565).

d'Hermès (fig. 110), la jeune figure d'un mort qui a gagné sa cause devant le tribunal du Seigneur, grâce à ces puissants avocats (peut-être les saints Protus et Hyacinthe, ensevelis dans ce cimetière). Debout au milieu d'eux, devant le trône du Juge bienveillant, il prie avec reconnaissance. « Heureux qui a mérité d'être conduit au Seigneur par deux martyrs!... » dit une inscription de Verceil.

Un *arcosolium* du cimetière de Calliste, datant,

comme ce dernier, du cours du ɪvᵉ siècle, représente le Christ, toujours jeune et imberbe, derrière lequel un saint est debout; il appelle du geste le défunt et lui tend la main avec amour pour l'introduire aux joies du ciel. Un siècle plus tard, un *arcosolium* de Syracuse représente encore le jugement de l'âme avec une incon-



Fig. 111. — L'âme chrétienne reçue au paradis par le Christ (cimetière de Syracuse).

testable clarté (fig. 111). La défunte Marcia, portant au bras gauche, en signe de respect, le manipule habituel aux diacres pendant le saint sacrifice, s'agenouille, au jardin du paradis, et tend les mains vers le Seigneur debout entre saint Pierre et saint Paul. L'inscription nous apprend que Marcia était âgée de vingt-cinq ans huit mois et quinze jours. Au-dessus de l'arc, un *titulus* renferme la commémoration collective de tous ceux

qui étaient ensevelis dans l'*arcosolium,* selon la formule du *memento* liturgique en usage dans les inscriptions grecques, et particulièrement siciliennes; au-dessous, un vase entre deux poissons, emblème des fidèles qui s'abreuvent à la béatitude éternelle, conserve le souvenir du symbolisme primitif, qui a survécu dans les provinces plus longtemps qu'à Rome.



Fig. 112. Fragment d'épitaphe (Musée de Lateran).

Telle est, dans sa forme la plus parfaite, la scène du Jugement de l'âme par le Christ, en présence des saints protecteurs; mais, le plus souvent, cette belle composition se simplifie; la figure du Christ disparaît; le Jugement est rendu; il ne reste que l'image de l'âme introduite au paradis par les saints. Le paradis même n'est plus toujours ce jardin fleuri où chantent les oiseaux; c'est une basilique idéale, c'est un palais où Jésus, trônant parmi ses martyrs dans la *cour intérieure* (selon les termes d'un petit poème inspiré des vers damasiens), distribue aux élus la récompense éternelle. Cette cour céleste, qui ressemble au parvis (*paradisus*) entouré de colonnes qui donnait accès dans les basiliques, se ferme aussi par un *velum,* par des rideaux (fig. 112). Les saints ouvrent ces rideaux, la porte du ciel, aux âmes qu'ils protègent. Ainsi, au bas de l'*arcosolium* du cimetière de Cyriaque où nous avons remarqué une peinture des Vierges sages et des Vierges folles (p. 119), une orante, sans doute la religieuse ensevelie dans cette tombe, s'avance

entre deux jeunes saints qui écartent devant elle les rideaux brodés suspendus à une tringle (fig. 113).

L'inscription qui l'accompagne donne plus de prix encore à une célèbre peinture découverte par M. de Rossi au cimetière des Sts Nérée et Achillée, derrière l'abside de la basilique, dans un étroit *cubiculum* où dut

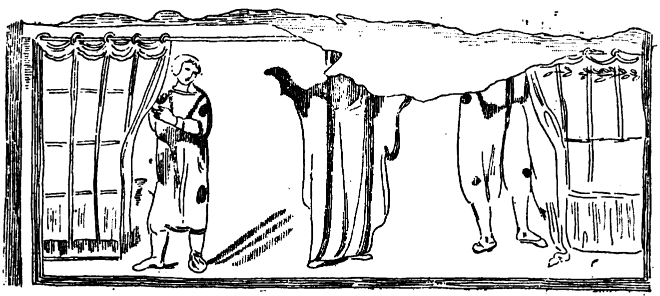


Fig. 113. — Orante introduite au paradis par deux saints (cimetière de Cyriaque).

être déposé le sarcophage de sainte Pétronille (fig. 114). C'est là, tout auprès de cette tombe illustre, que fut creusé un *arcosolium* pour la matrone Vénéranda, « ensevelie le VII des ides de janvier », aux environs de l'an 356. La fresque de l'*arcosolium,* dont la moitié gauche a péri, nous montre, dans le jardin du paradis que symbolise un arbuste en fleurs, Vénéranda, richement vêtue d'une dalmatique, les cheveux serrés dans une sorte de bandeau blanc ondulé que recouvre un voile aux extrémités frangées et brodées de pourpre : elle lève les mains au ciel, tandis que sur la droite s'approche Pétronille, simplement vêtue et sans voile, comme une dame romaine en tenue d'intérieur. La

sainte touche sa cliente d'un geste affectueux, et indique de la main une ciste pleine de volumes au-dessus de laquelle les Évangiles sont ouverts : c'est la source du



Fig. 114. — Sainte Pétronille accueillant Vénéranda au paradis (cimetière de Domitille).

salut; ainsi, sur une fresque de Naples, les quatre Évangiles sont déployés autour de l'orante Vitalia.

Rien ne plaide mieux que cette belle peinture l'antiquité du culte des saints. Une fresque contemporaine du cimetière d'Ostrianus présente une sainte et un saint devant lesquels un homme s'incline avec respect;

peut-être sommes-nous en présence de saint Pierre et de sainte Émérentienne, car c'est proche d'ici que le grand apôtre baptisait et que la martyre fut ensevelie. Un marbre de ce même cimetière, sur lequel sont grossièrement gravés une orante et deux saints, ajoute un nouveau détail à la scène habituelle: un des saints tient à la main une lampe allumée. Cette lampe est l'éternelle lumière du Christ, selon les actes des martyrs de Carthage, où se trouve le récit suivant : « Renus, qui avait été avec nous, étant pris de sommeil, vit paraître des hommes un à un ; lesquels s'avançant, des lampes étaient portées au-devant de chacun d'eux ; et celui que la lampe n'avait point précédé, lui-même n'avançait point. Et quand nous eûmes passé avec nos lampes, il s'éveilla. Et lorsqu'il nous l'eut narré, nous nous réjouîmes dans la confiance que nous marchions avec le Christ, *qui est une lampe pour nos pieds,* et qui est un verbe, le verbe de Dieu. »



Fig. 115.
Épitaphe provenant de l'*ager Veranus* (Musée de Lateran).

Les saints protecteurs que l'art chrétien, à l'exemple des liturgies funéraires, invoque le plus volontiers, sont tout naturellement les princes des apôtres : « Puisse l'accueillir le saint apôtre Pierre, à qui Dieu a donné les clefs du royaume des cieux ; puisse l'assister le saint apôtre Paul, qui fut jugé digne d'être un vase d'élection! » Fresques des catacombes, sarcophages et verres dorés les réunissent aux côtés de l'orante. A Naples,

dans une chambre de la catacombe supérieure, un *arcosolium* du IV[e] siècle représente saint Paul introduisant au paradis le défunt Laurentius, qui porte à la main gauche une couronne ; en face, une seconde peinture représente saint Pierre assistant un défunt anonyme. Au fond d'un *arcosolium* du V[e] siècle, dans la crypte de

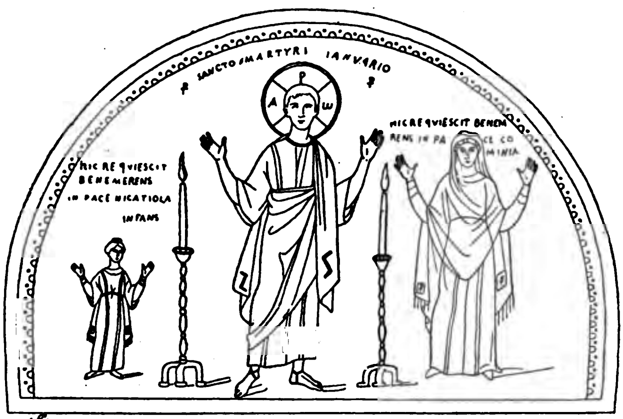


Fig. 116. — Fresque de la catacombe de S[t] Janvier à Naples.

Gaudiosus, saint Pierre, assisté d'un saint inconnu, étend le bras vers le défunt Pascentius, de taille plus petite, qui s'approche de lui les mains respectueusement voilées.

Cette dernière fresque, ainsi que d'autres peintures napolitaines, de même époque ou plus tardives, qui représentent également des défunts au ciel, se distingue par un détail sans doute emprunté au symbolisme des tombes africaines (p. 325) : des cierges sont allumés aux côtés de la figure orante et des saints protecteurs.

C'est un souvenir des flambeaux qui brûlaient auprès des morts et dans les sanctuaires des martyrs, un signe d'honneur, et surtout un symbole de la foi et de la gloire céleste. La plus remarquable de ces fresques nous montre saint Janvier, couronné d'un nimbe pareil à celui du Christ, orant entre deux candélabres près desquels sont debout la matrone Cominia et sa fille Nicatiola (fig. 116). Cet emblème des cierges allumés n'a guère pénétré au delà de Naples ; on ne le rencontre qu'une fois à Rome, sur une épitaphe du ve siècle (fig. 115).

IMAGES DU CHRIST, DE LA VIERGE ET DES SAINTS. DERNIÈRES FRESQUES DES CATACOMBES[1].

Les compositions historiques empruntées aux récits de l'Évangile, qui offrent à l'art nouveau, mosaïque ou miniature, une série presque inépuisable d'images, ne se rencontrent guère aux catacombes, ou doivent presque toujours y être interprétées symboliquement. Vers la fin du IVe siècle, quelques scènes de la vie du Christ sont empruntées aux bas-reliefs des sarcophages : au cimetière de St Sébastien, une petite image de la crèche que domine un buste de Jésus (fig. 117) ; au cimetière de Cyriaque, un Reniement de saint Pierre, qui fait pendant à une composition biblique de même origine, les Hébreux recueillant la manne dans le désert. A

1. DE ROSSI, *R. S.*, t. I, II et III ; *Bull.*, 1865, 1877, 1884, 1885. — ROLLER, ch. XCIV et suiv. — GARRUCCI, t. I.

Naples, la voussure d'un *arcosolium,* dans la catacombe inférieure de St Janvier, porte une figure de Christ imberbe qui paraît monter au ciel, les jambes nues, les vêtements flottants; mais c'est à peine si l'on peut distinguer encore cette image sommaire de l'Ascension.



Fig. 117. — La crèche (cimetière de St Sébastien).

La seule peinture qui mérite plus qu'une mention, en dehors du cycle habituel des sujets funéraires, appartient à une petite catacombe grecque voisine d'Alexandrie, que M. Wescher visita et décrivit en 1865. Le souterrain, dont l'entrée est à mi-côte d'une colline, se divise en trois parties communiquant de plain-pied : un vestibule avec une abside et une exèdre; une salle



Fig. 118. — Fresque d'une catacombe d'Alexandrie.

carrée avec trois niches formant chapelles; une longue galerie percée de *loca* régulièrement alignés. Le vestibule ainsi que les chapelles sont ornés de fresques,

peut-être exécutées au IIIe ou au IVe siècle, mais certainement repeintes au VIe. La partie la plus intéressante de ce décor est une frise peinte au-dessus de l'exèdre semi-circulaire du vestibule (fig. 118). Elle comprend trois groupes disposés avec science et souplesse dans un paysage semé d'arbres. A gauche sont les Noces de Cana, où des légendes grecques, peintes en rouge auprès des figures, signalent Jésus, la Vierge, des serviteurs. Au centre de la frise, le Christ, assis sur les coussins d'un trône et entouré des apôtres Pierre et André, opère la multiplication des poissons et des pains. A droite enfin, plusieurs convives sont attablés, *mangeant les eulogies du Christ* (le mot *eulogie,* ou *bénédiction,* désignait, aux premiers siècles, le pain et le vin consacrés; remplacé en ce sens par le mot *Eucharistie,* d'origine aussi ancienne, il devint l'appellation du pain bénit).

On a comparé la fresque d'Alexandrie aux peintures dogmatiques du cimetière de Calliste. Mais l'intention mystique n'y est pas évidente : au lieu de ce symbolisme abrégé des catacombes romaines, qui se restreint aux figures essentielles et demande au spectateur un effort d'interprétation, nous avons ici une scène vivante, aux attitudes variées, un libre et pittoresque développement. D'irréparables dégâts ne permettent malheureusement plus d'apprécier le style et la couleur de ce monument si précieux.

En dehors des compositions symboliques ou historiques, les catacombes reçoivent, après la Paix de l'Église, un certain nombre de fresques tout inspirées du décor des basiliques, médaillons ou bustes du Christ

et de la Vierge, figures isolées ou groupées des saintes et des saints. Il ne faut point, devant les images du Christ peintes au centre des plafonds ou aux voûtes des *arcosolia,* se souvenir des controverses qui divisè-



Fig. 119. — Fresque du cimetière de Génénrosa (détail).

rent les docteurs du IIIe et du IVe siècle, les plus nombreux inclinant à croire, d'après Isaïe, que le Fils de Dieu avait été dépourvu de beauté, allant même, avec Tertullien et saint Cyrille d'Alexandrie, jusqu'à lui donner des formes abjectes; d'autres, avec saint Jérôme et saint Jean Chrysostome, lui faisant conquérir les

âmes par la beauté de ses traits autant que par ses discours. Ce sont les œuvres des artistes chrétiens, non les discussions des Pères, qui nous montrent comment le peuple se figurait Jésus ; nous y sentons persister, à travers le changement de foi, l'idée païenne si vivace de la beauté des immortels. Les peintres des catacombes, comme les mosaïstes et les sculpteurs, ont représenté Jésus sous un double aspect. Jusqu'au



Fig. 120. — La Madone et l'Enfant (cimetière ostrien).

ve siècle, il est jeune et imberbe ; il sourit, son visage s'encadre de longs cheveux ondulés (fig. 117). Puis, sous l'influence de l'art officiel, le type idéal, sans disparaître entièrement (fig. 124), fait place au type historique, barbu et solennel, créé par les mosaïstes (fig. 119). Cette noble figure, pleine de sérénité, que nous avons vue au cimetière des S[ts] Pierre et Marcellin (fig. 108), se transforme peu à peu ; au IX siècle, elle est devenue épaisse ou farouche (fig. 123). Un buste de la catacombe de Gaudiosus, à Naples, est remarquable par le caractère oriental du visage, dont les yeux très écartés et la barbe longue, divisée en deux touffes, font songer à l'étrange Crucifix miraculeux de Lucques.

La première fresque où Marie apparaisse vraiment comme la Vierge-Mère, et dans l'attitude hiératique que reproduiront tant de fois les Madones byzantines, c'est la célèbre image du cimetière ostrien (fig. 120). Sans lui attribuer, comme faisait le P. Marchi, l'antiquité la plus haute, il nous suffira, pour marquer son extrême importance, de dire qu'elle est antérieure de près d'un siècle au concile d'Éphèse (431), où fut établi contre l'hérésie des Nestoriens le dogme de la virginité de la Mère de Dieu. L'œuvre est unique aux catacombes. Les fresques aux trois quarts effacées qui, dans la crypte de S[t] Valentin transformée en cellier, racontent la vie de la Vierge et du Christ avec des détails tirés des Évangiles apocryphes, tels que la Guérison de Salomé et le Bain de l'Enfant Jésus, appartiennent vraiment à l'art des basiliques et reproduisent, au VII[e] siècle, des compositions que les miniatures avaient déjà fixées. Elles doivent être placées, dans l'étude des origines de la peinture italienne, à côté des fresques de l'église souterraine de S[t] Clément, où l'on peut suivre, époque par époque, les commencements de l'art du moyen âge.



Fig. 121. — Fresque du caveau de sainte Cécile.

Parmi ces dernières fresques des catacombes, les plus intéressantes sont sans contredit les images de saints, peintes dans les cryptes vénérées à l'occasion des pèlerinages qui se succédèrent du ve au IXe siècle. Il faut dire cependant que ces images hiératiques, comme celles qui ornent les verres à fond d'or, sont précieuses pour l'histoire du culte des saints, plutôt que pour leur iconographie ; c'est dans les mosaïques et dans les miniatures qu'il faut chercher les caractéristiques des saints.



Fig. 122. — Sainte Cécile (cimetière de Calliste).

Un des sanctuaires les plus fréquentés des pèlerins était, au cimetière de Calliste, le caveau de sainte Cécile, voisin de la crypte des papes. Ce caveau, restauré par Damase, fut agrandi et décoré par Sixte III. Il ne subsiste des fresques du ve siècle que les figures très effacées peintes aux murailles du luminaire : une orante, une croix entre deux brebis et les trois saints

Policamus, Sebastianus, Curinus, de taille gigantesque, portant le pallium et tonsurés (fig. 121). Plus tard, au cours du VIIe siècle, tout auprès de la niche qui abritait le sarcophage de la sainte, son image fut peinte à fresque pour remplacer une mosaïque tombée en ruine (fig. 122). C'est une gracieuse et jeune figure nimbée, vêtue, sur une tunique blanche, d'une dalmatique de pourpre brodée de fleurs et enrichie de perles et de gemmes. Elle a une couronne de perles et se tient debout, les bras étendus, parmi les roses du paradis. Enfin, au IXe siècle, après que le pape Pascal Ier eut fait enlever de la catacombe le corps merveilleusement intact de Cécile qu'il voulait soustraire aux outrages des Lombards, une niche creusée sous l'image de la sainte fut ornée d'une fresque représentant le Christ, auprès duquel, en dimensions réduites, se dresse la figure du pape saint Urbain (fig. 123). Peu auparavant, sous le pontificat de Léon III, la crypte du pape Corneille, au même cimetière, recevait les images des saints Corneille et Cyprien, Sixte II et Optatus, vêtus de leurs habits sacerdotaux et portant le livre richement relié des Évangiles.



Fig. 123. — Fresque du caveau de sainte Cécile.

Dans la petite catacombe de Générosa, située à l'emplacement de l'antique bois des Arvales, toute une paroi de *cubiculum* est ornée, au VIIe siècle, d'une imposante image du Christ (fig. 119), autour duquel sont debout une sainte et trois saints, Viatrix, Simplicius,



Fig. 124. — Le Christ bénissant sainte Félicité et ses fils (cimetière de Ste Félicité).

Faustinianus et Rufinianus. Une fresque du VIIIe siècle, consacrée à la glorification de sainte Félicité et de ses fils (fig. 124), a été découverte, en 1883, par M. de Rossi, près de la petite basilique dédiée à Silanus, l'un de ces martyrs, sur la voie Salaria. Une composition plus vaste, de même sujet, ornait, au ve siècle, l'abside d'un antique oratoire mis à jour, en 1812, près des thermes de Titus. Le Christ, barbu, surgissant des nues, tenait une couronne au-dessus de la sainte debout parmi ses fils, qu'elle dé-

passait de la taille. Deux palmiers encadraient la scène, complétée, selon l'usage des mosaïques (p. 20), par une frise où l'on voyait l'agneau divin sur la montagne mystique, et les douze brebis sortant de Jérusalem et de Bethléem pour aller boire aux sources du salut. Des motifs bibliques, inspirés des catacombes, décoraient les murs de ce petit oratoire dont la ruine est infiniment regrettable.



Fig. 125. — Baptême de Jésus (cimetière de Pontien).

C'est au cimetière de Pontien, sur la voie de Porto, qu'il faut aller visiter les derniers monuments de l'art des catacombes. Deux têtes de Christ, l'une de proportions naturelles peinte à la voûte du grand escalier, l'autre colossale dominant l'entrée du baptistère, le Baptême de Jésus (fig. 125) et la Croix gemmée précédemment décrite (fig. 105) ; puis un Christ émergeant des nues et couronnant les saints Abdon et Sennen, assistés des saints Milix et Vincent, peints aux parois de ce baptistère ; les images groupées des saints Marcellin, Pollion et Pierre, et celles des saints Miles et Pymenius adorant la Croix, peintes sur les murs du vestibule, tout cet ensemble hiératique et solennel, mélange d'intentions grandioses et d'exécution lamentable, mérite bien quelque place dans une histoire de l'art chrétien.

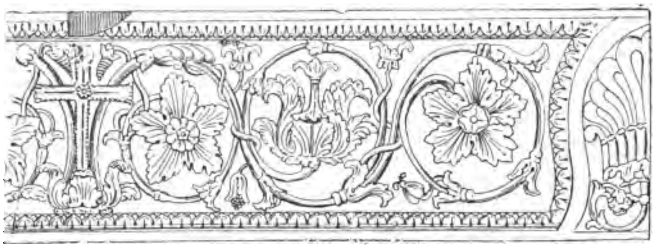


Fig. 126. — Frise sculptée de la basilique du Crucifix, à Spolète.

L'ART DES BASILIQUES

ARCHITECTURE ET DÉCORATION DES ÉDIFICES CHRÉTIENS[1].

La Paix de l'Église. Développement de l'architecture chrétienne. — La conversion de Constantin au christianime et la Paix donnée à l'Église, en 313, par l'Édit de Milan, changèrent les destinées de l'art. Cette grande et soudaine révolution, qui imposait à la société romaine un culte hier encore persécuté, inaugu-

1. EUSÈBE, *Hist. eccl.*, l. X. — *Liber pontificalis*, éd. DUCHESNE, t. Ier. — *Dictionnaires* de MARTIGNY et de KRAUS, art. *Basilique, Baptistère*, etc. — DE ROSSI, *R. S.*, t. III; *Bull.*, 1871. — GARRUCCI, t. IV. — CIAMPINI, *Vetera monumenta*, 3 vol., 1747. — QUICHERAT, *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 403 et suiv. — HÜBSCH (trad. GUERBER), *Monuments de l'architecture depuis Constantin jusqu'à Charlemagne.* — DE VOGÜÉ, *les Églises de Terre sainte* et *Architecture civile et religieuse de la Syrie centrale, du* IVe *au* VIIe *siècle.* — DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, ch. XII.

rait pour les chrétiens une vie nouvelle dans la joie inespérée du triomphe. Devenue officielle, la religion demande des monuments; les chapelles et les cryptes où les premiers fidèles ont célébré les saints mystères ne suffisent plus, ou ne sauraient convenir à la solennité du culte. L'empereur et le clergé appellent les artistes au travail : architectes et sculpteurs, peintres et mosaïstes sont accueillis avec enthousiasme, affranchis des charges publiques. Partout s'élèvent de somptueuses basiliques, enracinées au sol des catacombes et dressant leur maître-autel sur la tombe vénérée des martyrs. A Rome seulement, pendant un espace de vingt ans, le pape Silvestre en fit construire six, dont les trois plus grandes de la chrétienté : la basilique Constantinienne, l'église mère, édifiée dans l'antique demeure des *Laterani*, et directement reliée au palais impérial; la basilique Vaticane, où reposaient les papes des deux premiers siècles, *juxta corpus sancti Petri ;* la basilique de St Paul, qui abritait, sur la voie d'Ostie, les reliques du grand apôtre des Gentils. La création même de Byzance, consacrée le 14 mai 330, et la faveur témoignée par Constantin à sa nouvelle capitale, les palais et les musées dont il la dota, les richesses qu'il y fit affluer, ne purent nuire, au moins durant le IVe siècle, à cette magnifique renaissance de la civilisation romaine. C'est la vie puissante de Rome qui se répand en Orient, en Afrique, en Gaule, en Espagne; la vie religieuse part de Rome et y reflue, après avoir animé tout l'Empire.

Il n'est guère possible d'énumérer tous les grands édifices religieux dont la construction remonte au

IV[e] siècle ; qu'il suffise de citer, à Rome, « les sept églises », que visiteront désormais les pèlerins, S[t] Jean de Lateran, S[t] Pierre, S[t] Paul, S[t] Laurent, S[te] Marie Majeure, S[te] Croix de Jérusalem et S[t] Sébastien, en même temps que les basiliques de S[te] Cécile, de S[te] Agnès, de S[te] Anastasie, de S[te] Pudentienne, de S[te] Prisca, de S[te] Praxède ; à Naples, S[te] Restituta ; en Gaule, S[t] Irénée de Lyon, la cathédrale de Trèves ; en Afrique, les églises de Carthage ; de nombreuses basiliques à Constantinople, d'autres en Asie, à Héliopolis, à Nicomédie, à Tyr, à Jérusalem (l'église du S[t] Sépulcre, édifiée de 326 à 336 par Constantin, a été entièrement reconstruite au moyen âge), enfin, dans la Syrie centrale, où les belles explorations de M. de Vogüé nous ont révélé une série considérable de monuments des plus précieux pour l'histoire de l'architecture chrétienne du IV[e] au VII[e] siècle.

Origine et architecture des basiliques. — On a longuement discuté et l'on discute encore la question des origines de la basilique chrétienne. Est-elle une simple adaptation de la basilique païenne, complétée selon les besoins du culte, ou une création indépendante de l'art chrétien au service de la discipline ecclésiastique ? Au premier abord, on est frappé des ressemblances extérieures que l'on aperçoit entre l'église chrétienne et ces basiliques civiles, grands édifices rectangulaires, élevés sur les places publiques, où se rendait la justice et se traitaient les affaires. Assurément les basiliques civiles n'ont pu être transformées en églises : à la fin du IV[e] siècle, elles avaient encore leur existence particulière et leur emploi. Ont-elles pu servir de modèle

aux églises? Non, si l'on reconnaît pour un des éléments essentiels de l'église l'abside semi-circulaire qui ferme la nef majeure: la basilique civile se termine à l'ordinaire par un mur rectiligne. Mais il y a des exceptions à cette règle, et quand on pénètre dans la petite basilique impériale du Palatin, dont la tribune en hémicycle est encore séparée par une balustrade de la triple nef où se tenaient les plaideurs, on se croit tout d'abord au milieu des ruines d'une église primitive.

On peut dire que le type de la basilique chrétienne ne s'est pas formé en une fois, sous l'inspiration des architectes et du clergé; il s'est développé par de successives ébauches. Il faut en chercher une première expression dans les *exedræ*, les *cellæ*, à simple ou triple abside, construites près de l'entrée des cimetières primitifs, et devant lesquelles, dans un espace enclos de barrières, les fidèles se réunissaient pour l'assistance aux offices divins. Il faut surtout tenir compte des oratoires domestiques appartenant aux riches chrétiens qui réunissaient chez eux la communauté de leurs frères, et, en même temps, de ces chapelles creusées dans la profondeur des catacombes, où l'on retrouve, en proportions moindres, les caractères architecturaux qui s'épanouiront à la surface du sol : au cimetière de Priscille, l'abside et l'arc triomphal; au cimetière d'Ostrianus, la chaire épiscopale placée dans le *presbyterium*.

De ces éléments réunis et amplifiés naît la basilique chrétienne; elle prend aux basiliques civiles leurs majestueuses proportions, leur triple nef et la belle

symétrie de leurs colonnades; aux chapelles et aux *cellæ* des catacombes leurs absides et leurs arcs, la disposition des chaires et de l'autel; à la maison romaine, son *atrium*.

Les basiliques chrétiennes qui ont le mieux conservé jusqu'à nos jours leur forme primitive sont celles de Ravenne; à Rome, on se représentera aisément leur architecture en visitant Ste Marie Majeure, ou mieux encore, St Clément, qui date à la vérité du XIIe siècle, mais reproduit assez fidèlement, d'extérieur et d'intérieur, le type classique original. Le plan ci-joint de l'ancienne basilique de St Pierre (fig. 127) va nous aider à mieux comprendre les détails essentiels.

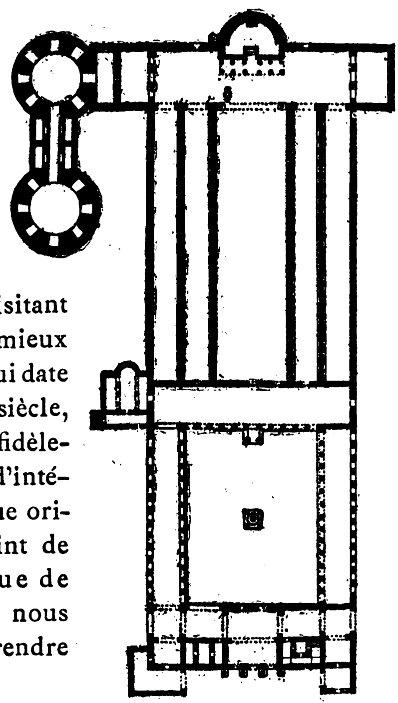


Fig. 127. — Plan de l'ancienne basilique Vaticane.

Avant de pénétrer dans la basilique proprement dite, on franchit un vestibule soutenu de colonnes, le *narthex*, qui introduit dans l'*atrium* ou parvis. C'est une grande cour de forme rectangulaire, entourée de portiques : l'*atrium* de la maison romaine, le cloître du moyen âge. Là

se rassemblent les catéchumènes et les pénitents autour d'une fontaine qui sert aux purifications. Un second vestibule, le *narthex* intérieur, introduit dans l'église par une ou plusieurs portes à vantaux de bois, d'ivoire ou de bronze, devant lesquelles des voiles sont suspendus (fig. 128). Parfois (notamment à Ravenne),



Fig. 128. — Le Pharisien et le Publicain au seuil du Temple (mosaïque de S[t] Apollinaire Nouveau, à Ravenne).

l'*atrium* disparaissant, il ne subsiste que le *narthex* adossé à la façade; parfois aussi, la façade se présente isolée, au-dessus d'un large perron. A partir du v[e] siècle, il arrivera que le corps de l'église soit flanqué d'une ou de deux tours (fig. 129).

La basilique, de forme oblongue, comprend généralement trois nefs; c'est par une exception fort rare que les grandes églises de S[t] Pierre et de S[t] Paul

en ont cinq. La nef majeure, beaucoup plus large et plus haute que les nefs latérales, dont elle est séparée par des colonnades, s'éclaire de fenêtres percées à droite et à gauche dans toute sa longueur (fig. 130), et se termine par une toiture à charpente visible, ou par un plafond de bois sculpté. Vers le milieu, le *chœur*, fermé d'un *chancel* de marbre, réunit les chantres et les ordres inférieurs du clergé; sur les côtés sont les chaires, ou *ambons*. Entre l'abside et la nef se développe souvent une galerie transversale, le *transept*, qui donne à l'église la forme de croix. Ce transept, que l'on rencontre déjà dans les basiliques civiles, se relie à la nef majeure par une arcade grandiose, l'*arc triomphal*, où se dessine par avance la forme cintrée de la conque absidale. Sous un haut *ciborium* ou baldaquin formant toiture, l'autel, table de marbre aux parois sculptées, supportée par un ou quatre pieds en forme de colonnes, s'élève au milieu du *tribunal*, et directement au-dessus de la crypte souterraine, la *confession*, qui enferme le tombeau d'un martyr. Des escaliers latéraux permettent d'atteindre la confession; mais il y a, au-dessous de



Fig. 129. — Annonciation de Zacharie (panneau de la porte de Ste Sabine).

l'autel, une petite ouverture carrée, *fenestella confessionis,* par où les fidèles peuvent voir la tombe sainte, et en approcher des linges qui deviendront des reliques.

L'abside ou *exedra* semi-circulaire qui termine l'église forme le *presbyterium ;* tout au fond se dresse la *cathedra* ou trône de l'évêque, entourée des bancs, *subsellia,* où s'asseyent les prêtres ordonnés ; les diacres et les sous-diacres ont leurs sièges près de l'autel. Les bas côtés de l'église, *plaga* ou *porticus,* reçoivent la foule des fidèles, les hommes à droite, les femmes à gauche.



Fig. 130. — Bas côté d'un sarcophage du Lateran.

Telle est, dans ses grandes lignes, la disposition intérieure des basiliques chrétiennes. La façade en était généralement tournée vers l'orient, sans toutefois que cette règle eût rien d'absolu : une lettre de saint Paulin nous apprend que la basilique qu'il fit construire à Nole, au lieu d'être orientée selon l'usage, regardait le tombeau de saint Félix ; et nous savons que dans les basiliques de Gaule la façade, presque toujours, était vers l'occident. En ce dernier cas, l'officiant devait s'agenouiller dans le même sens que les fidèles, au lieu de leur être à demi caché par l'autel.

Mausolées et baptistères. — En même temps que les basiliques, et dès l'époque de Constantin, les édi-

fices circulaires couronnés d'une coupole apparaissent dans l'architecture chrétienne. Mausolées et baptistères se rattachent à un même type de construction, tout imprégné de tradition antique. Il est évident que la rotonde sépulcrale païenne (dont il subsiste à Rome plusieurs exemples), avec sa base polygone ou circulaire, sa muraille cylindrique terminée en coupole, ses niches intérieures régulièrement disposées pour recevoir des sarcophages ou des statues, a servi de modèle au mausolée chrétien. Il n'a pas fallu plus d'efforts pour donner au baptistère la forme de la salle ronde des thermes, avec sa robuste voûte et sa piscine creusée dans le sol. Il y eut toutefois des innovations heureuses : au mausolée-baptistère de Ste Constance (fig. 131), la coupole, au lieu de s'appuyer sur le mur extérieur, porte sur un tambour cylindrique percé de douze fenêtres, et soutenu par vingt-quatre colonnes accouplées que relient des arcades. Un portique annulaire à voûte cintrée se développe entre ces colonnes et l'épais mur extérieur où sont ménagées, à intervalles réguliers, douze niches et trois absides répondant, en forme de croix, à la porte d'entrée que précède un vestibule. Plus considérable encore et plus originale est l'église de St Étienne le Rond, construite dans la seconde moitié du ve siècle, avec son triple rang de colonnes et ses quatre absides. Elle se rapproche davantage des édifices circulaires multipliés en Orient dès le règne de Constantin; ces

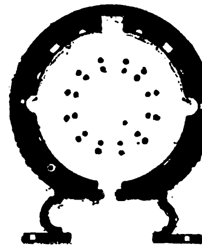


Fig. 131.
Plan du mausolée de Ste Constance.

vastes églises rondes, inspirées aussi de l'admirable structure des rotondes classiques, telles que le Panthéon d'Agrippa ou le *caldarium* des thermes de Caracalla, commencent à s'en écarter par le développement nouveau de la coupole, qui peu à peu deviendra l'élément essentiel de l'architecture byzantine.

Les bas côtés d'un magnifique sarcophage du Lateran nous offrent une intéressante représentation d'églises et de baptistères du IVe siècle (fig. 130) : voici la basilique avec son chevet cintré, ses fenêtres divisées par des cloisons de marbre, les voiles suspendus au seuil ; tout à côté, le baptistère avec sa porte entr'ouverte, sa coupole basse à revêtements de tuiles ; puis les constructions annexes, chapelles ou sacristies.

Éléments et principes de la décoration nouvelle; la mosaïque. — L'ornementation extérieure des édifices chrétiens fut d'abord très sobre. Une façade presque nue, qu'animaient seulement quelques rinceaux de feuillage, des colonnes unies (souvent prises aux temples païens) encadrant le portique ou le parvis, suffisaient à la noble apparence des basiliques. Ce simple décor révélait parfois un goût accompli, à en juger par le merveilleux dessin des fenêtres et des portes que possède encore la basilique constantinienne du Crucifix, à Spolète (fig. 126). D'autres églises de Spolète, ruinées ou renouvelées, le charmant petit temple du Clitumne, transformé sous Constantin en église chrétienne et marqué du chrisme qu'entourent des rameaux de vigne, les restes des anciennes basiliques africaines et syriennes, où l'ornementation élégante et légère apparaît à peine, tous ces témoins aujourd'hui conser-

vés de la première architecture chrétienne accusent un entier contraste avec le luxe épais et lourd des derniers temples païens.

Toute la richesse dont l'art chrétien dispose, il la réserve pour l'intérieur des sanctuaires, en hommage



Fig. 132. — Le Saint-Sépulcre
(mosaïque de St Apollinaire Nouveau, à Ravenne).

à la présence de Dieu. Il faut lire dans le *Liber Pontificalis* l'énumération méthodique des trésors prodigués aux basiliques constantiniennes; tout y est spécifié: la qualité du métal, le nombre des pierres précieuses, la dimension et le poids des sculptures. Constantin donne à la basilique de Lateran le baldaquin de son autel majeur, une pièce d'orfèvrerie colossale. « Le faîte, en argent battu, a sur le devant l'image du Sauveur assis

sur une chaire, mesurant cinq pieds et pesant cent vingt livres; autour, les douze apôtres, mesurant chacun cinq pieds et pesant nonante livres, avec des couronnes d'argent très pur; sur l'arrière, du côté qui regarde l'abside, l'image du Sauveur assis sur un trône, mesurant cinq pieds et pesant cent quarante livres, et quatre anges en argent... ayant des gemmes dans les yeux, tenant des hastes... » La voûte intérieure de ce baldaquin d'argent est en or très pur ; un lampadaire d'or, pesant cinquante livres, y est suspendu par des chaînes qui pèsent vingt-cinq livres. Les sept autels de la basilique sont également en argent; la vaisselle liturgique, toute d'argent et d'or, d'une abondance prodigieuse, compte des pièces uniques, revêtues de gemmes; devant chaque autel sont placés des candélabres, dont plusieurs de métal précieux.

Le baptistère du Lateran n'est pas moins bien doté. La piscine de porphyre est entièrement recouverte d'une enveloppe d'argent; au milieu se dresse une colonne de porphyre portant une lampe d'or, où, pendant les fêtes de Pâques, on brûle deux cents livres de baume. Sur le rebord de la piscine est un agneau d'or dont la bouche répand un jet d'eau; à sa droite, on voit l'image d'argent du Sauveur, haute de cinq pieds et pesant cent septante livres; à sa gauche, l'image pareille de saint Jean-Baptiste, tenant un titre avec l'inscription : *Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi;* enfin sept figures de cerfs en argent versent aussi des jets d'eau dans la vasque baptismale.

On peut citer comme dernier exemple de ces splendeurs chrétiennes le décor d'un lieu vénérable entre

tous, la Confession de saint Pierre. Le corps de l'apôtre, enfermé dans une tombe de bronze surmontée d'une croix d'or, reposait dans une chambre profonde où seul donnait accès un puits fermé de deux grilles. Au-dessus du puits s'ouvrait la Confession, chapelle à voûte basse que précédait un portique soutenu de colonnes de marbre à torsades enveloppées de pampres; ces colonnes, dans la basilique moderne, ornent le tambour de la coupole. L'autel dominait la Confession : tout en argent, incrusté d'or et de gemmes, il était abrité d'un *ciborium* à colonnes de porphyre. La vaisselle sacrée de la basilique Vaticane n'était pas moins splendide que celle du Lateran; je note, dans l'interminable énumération, une patène d'or avec une tour et une colombe eucharistiques, ornées d'améthystes, de sardoines et de perles, qui font songer déjà aux admirables créations des orfèvres du moyen âge. Qu'on ajoute à ces luxueux détails l'éclat du plafond doré, du pavé et des murs incrustés de marbres précieux, la finesse des bas-reliefs qui ornent la clôture du chœur et les portes, la beauté des voiles ou des tapis brodés d'or et de soie suspendus à ces portes et autour des nefs ; on ne connaît encore qu'une partie, le cadre, pour ainsi dire, de cette décoration si riche et si variée, dont la peinture et la mosaïque forment le fond.

Il ne paraît guère possible de trouver une architecture mieux adaptée que celle de la basilique chrétienne à la décoration peinte : nulle part autant de lumière, nulle part des surfaces plus unies et plus harmonieusement développées. Aussi la grande nouveauté de l'art chrétien officiel, ce seront ces grands cycles de pein-

ture unissant en parallèles féconds les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, ces vastes et solennelles compositions qui contrastent si nettement avec la mesquine monotonie des dernières œuvres païennes. Nous ne connaîtrions aujourd'hui ces grandes œuvres décoratives que par les descriptions ou les dessins des vieux auteurs si, très heureusement, l'Église triomphante et riche n'avait souvent préféré à la peinture un élément décoratif plus coûteux, moins rapide, mais infiniment plus durable, la mosaïque. Cet assemblage de cubes d'émail diversement colorés qui, fixé dans un ciment robuste, conserve intactes à travers les siècles les peintures primitives, n'avait pas encore été employé avec cette hardiesse et cette ampleur. Le système de décoration en usage dans la Rome païenne combinait délicatement les peintures avec les marbres ou les stucs; il abandonnait à la mosaïque un rôle secondaire, le revêtement du pavé. L'art chrétien continue à faire des pavements en mosaïque de marbre; mais il réserve la mosaïque d'émail, plus lumineuse et plus variée, pour les voûtes et les parois de ses grands édifices. Rien n'égale, pour la beauté décorative, l'effet de quelques mosaïques chrétiennes du IVe et du Ve siècle, celle de l'abside de Ste Pudentienne, à Rome, ou celles de l'admirable mausolée de Galla Placidia, à Ravenne; qui les a vues ne saurait oublier la profondeur de cette voûte bleue où se meuvent de nobles figures, tour à tour paisibles ou dramatiques, d'une expression que n'a jamais connue l'antiquité païenne (fig. 133).

La décoration de la basilique se prépare au revers intérieur de la façade; elle se développe majestueuse-

ment sur les vastes parois de la nef; elle a son centre mystique dans la conque de l'abside qui, dès l'entrée,

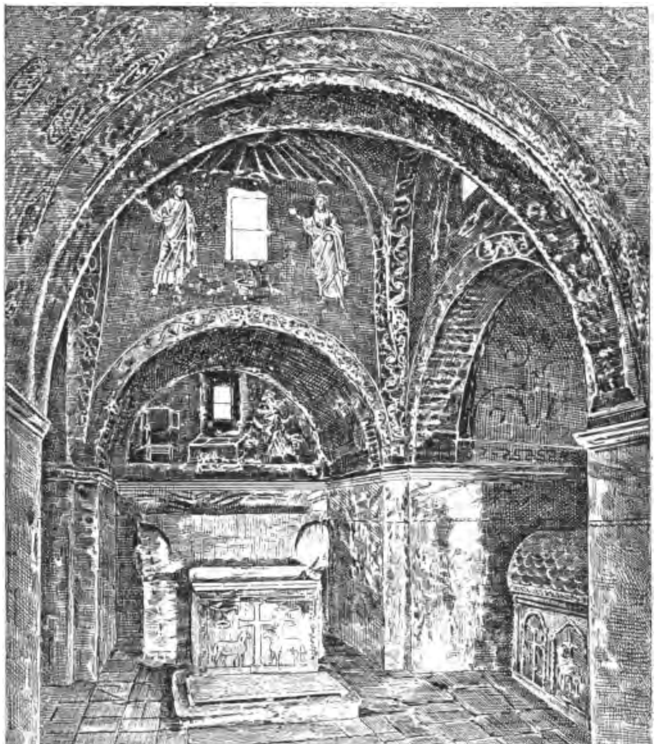


Fig. 133. — Intérieur du mausolée de Galla Placidia, à Ravenne.

attire et saisit les regards. Cet art nouveau, comme l'art des catacombes, est logique et approprié à son

milieu. La basilique chrétienne est la demeure glorieuse de Dieu; c'est pourquoi la conque de l'abside, qui domine le sanctuaire, représentera, comme à Ste Pudentienne, l'image du Seigneur triomphant et donnant la Loi au monde; le sacrifice de la messe s'y célèbre chaque jour ; c'est pourquoi les images du chœur rappelleront, comme à St Vital de Ravenne, les sacrifices préparatoires d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech; on y fête les saints et on y explique la Bible; c'est pourquoi, le long des nefs, on verra s'avancer les longues théories des martyrs, comme à St Apollinaire Nouveau de Ravenne (fig. 134), ou se dérouler l'histoire du peuple hébreu, comme à Ste Marie Majeure, ou se succéder les épisodes de la vie du Christ, comme à Ravenne encore, tandis que la paroi d'entrée et l'arc triomphal montreront les images des deux Églises, les symboles des Évangélistes et les visions de l'Apocalypse, comme aux églises de Ste Sabine, de St Paul hors les Murs ou de Ste Praxède.

Ce décor devient tout à la fois un enseignement pour les fidèles, une sorte de catéchisme en images. Saint Grégoire le Grand écrira, vers la fin du VIe siècle : « On emploie les peintures dans les églises pour que les illettrés lisent en regardant sur les murs ce qu'ils ne peuvent point lire dans les livres. » Aussi bien les artistes ne travaillent-ils plus, comme aux catacombes, selon le goût et les ordres de telle ou telle famille; dans l'intérieur des basiliques, ils sont aux mains du clergé, ils servent le culte officiel. Les évêques qui, en 306, au concile espagnol d'Elvire, interdisaient de peindre dans les édifices chrétiens l'image du Dieu que l'on y ado-

rait *(placuit picturas in ecclesia non esse debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur)*, ces

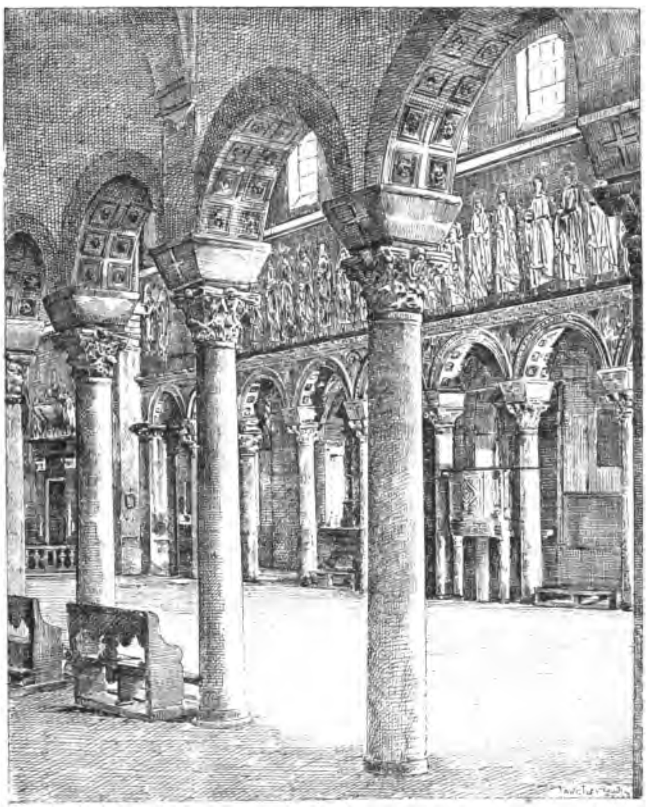


Fig. 134. — Intérieur de l'église de St Apollinaire Nouveau à Ravenne.

évêques n'ont plus, depuis le triomphe de l'Église, les mêmes raisons de prudence et de sévérité. Le contrôle

exercé par les hauts dignitaires de l'Église laisse d'abord aux artistes une très grande liberté dans les parties secondaires de la décoration, tandis que le choix même des motifs essentiels est presque toujours adapté à l'intelligence des fidèles; cet art, tout magnifique qu'il soit, demeure populaire. Le bon saint Paulin de Nole, qui avait fait représenter dans l'abside de sa basilique de S[t] Félix une composition d'un symbolisme trop savant pour ses ouailles (p. 202), se résigne à faire peindre sur les parois de la nef des scènes de chasse et de pêche, espérant que, dans les agapes qui accompagnent les grandes fêtes, les paysans des environs, habitués au bruit et à l'ivresse, se laisseront utilement distraire par le plaisir des yeux. Mais peu à peu diminue cette tolérance bienveillante; les artistes, toujours plus surveillés, ne seront bientôt que des instruments dociles, sans inspiration ni talent; et le second concile de Nicée pourra proclamer, en 787, que « la composition des images n'est pas une invention des peintres, mais une législation et une tradition approuvée de l'Église catholique ». Le commentaire de ces prescriptions rigoureuses ne rentre pas dans les limites du présent travail; il appartient à l'histoire de l'art byzantin de montrer comment l'abus des codes esthétiques et des formules toutes faites peut entraver définitivement le plus bel essor artistique.

Caractères de l'art nouveau; ses périodes. — La Renaissance constantinienne, tout en donnant à l'art chrétien une magnifique expansion, n'a pas rompu brusquement avec la tradition des catacombes. Des artistes qui sont appelés à décorer les basiliques, les

uns se sont déjà formés aux représentations chrétiennes dans les cryptes funéraires, les autres apportent au service de la religion nouvelle la pratique facile et banale des ateliers païens. Ces éléments, vivifiés par une mise en œuvre des plus savantes, produisent, dans la première moitié du ɪvᵉ siècle, de vastes décorations, comme celle du mausolée de Sᵗᵉ Constance, d'une richesse et d'une grâce prodigieuses, mais d'un caractère assez indécis pour qu'on ait pu contester leur origine chrétienne. Cependant, dès la fin du ɪvᵉ siècle, une iconographie nouvelle apparaît, dont la mosaïque absidale de Sᵗᵉ Pudentienne donne tout d'abord l'expression la plus parfaite. Aux figures impersonnelles des catacombes succèdent des types chrétiens déterminés, des portraits conformes aux traditions écrites ou orales. Dans la mosaïque de Sᵗᵉ Pudentienne, l'image nouvelle du Christ, si noble et si majestueuse, devient un modèle idéal de l'art chrétien. Autour du Christ, la Vierge, les prophètes, les apôtres, les saints, revêtent des traits distincts et individuels. Chaque province, chaque ville est particulièrement dévote à tel ou tel saint, dont elle reproduit l'image avec prédilection. L'art symbolique se transforme, l'art historique commence à se former, l'un et l'autre tout pénétrés encore des vieilles traditions romaines.

Que d'œuvres admirables auraient été produites, si les plaies terribles des invasions barbares, coup sur coup répétées, n'avaient épuisé la sève de l'art chrétien ! Il faut tenir compte de ces causes de ruine en étudiant pas à pas, comme nous l'allons faire, la série des mosaïques chrétiennes antérieures au moyen âge. En les

réunissant, autant que possible, par séries iconographiques, comme dans l'étude des catacombes, nous observerons cependant de façon plus suivie le classement par dates et par localités. La première moitié du IVe siècle est une époque de transition, dont les mosaïques de Ste Constance sont l'unique et superbe témoignage ; puis l'art chrétien atteint son apogée, à Rome, dès la fin du IVe siècle et pendant la première moitié du Ve, avec les mosaïques de Ste Pudentienne, de Ste Marie Majeure et des oratoires du Lateran ; à Ravenne, au cours du Ve siècle, avec le mausolée de Placidie et le baptistère des Orthodoxes, deux monuments splendides et parfaitement conservés. De la même époque datent un certain nombre d'intéressantes mosaïques à Naples, à Capoue, à Milan. Le VIe siècle, qui laisse à Rome la seule mosaïque des Sts Cosme et Damien, a été, sous l'impulsion donnée par Théodoric le Grand, l'ère glorieuse de Ravenne ; la décoration de St Apollinaire Nouveau et celle de St Vital demeurent les types accomplis de cette noble période, à laquelle succèdent l'abaissement et la désolation de l'Italie, pendant les guerres, les pillages et les famines multipliées. Du VIIe au IXe siècle, les travaux d'art, d'abord interrompus, recommencent à Rome, sous la direction des papes ; mais les nombreuses mosaïques de cette période de décadence ne sont, la plupart du temps, que des imitations grossières des belles œuvres du Ve siècle ; les artistes ont oublié jusqu'aux lois élémentaires du dessin. La Renaissance carolingienne, qui ouvre le IXe siècle, prodigue une dernière fois les décorations somptueuses, sans pouvoir ranimer longtemps

les forces usées de l'art italien; après le néant lamentable du xe siècle, il faudra l'intervention de Byzance pour faire sortir de ces ruines l'art glorieux du moyen âge.

PÉRIODE DE TRANSITION.
LE MAUSOLÉE DE SAINTE-CONSTANCE[1].

Sur la voie Nomentane, et tout voisin de la basilique de Ste Agnès, s'élève le beau mausolée qui abritait jadis le sarcophage de sainte Constance, et que son architecture parfaite aussi bien que les motifs antiques dont il était orné ont fait prendre longtemps pour un temple de Bacchus converti en église. Il est démontré aujourd'hui que sa construction et l'ensemble de sa décoration appartiennent à l'époque de Constantin. Mais il ne reste que bien peu de cette décoration, qui fut splendide, et qui demeura presque intacte jusqu'au XVIIe siècle : en 1620, le cardinal titulaire de l'église fit gratter et remplacer par un revêtement de stuc les mosaïques de la coupole ; en 1836, une restauration ordonnée par Grégoire XVI transforma les incrustations de marbre des parois et dénatura le style des mosaïques encore subsistantes. Il nous reste heureusement, pour apprécier ce chef-d'œuvre unique de l'art nouveau, un dessin exécuté vers le milieu du XVIe siècle par l'archéologue Francesco d'Olanda (fig. 135), et des notes précieuses, sténographiées en quelque sorte par

1. De Rossi, *Musaici*, fasc. XVIII. — Müntz, *Notes sur les Mosaïques chrétiennes d'Italie* (Revue archéologique, 1875 et 1878).

Pompeo Ugonio, l'ami de Bosio, dans une visite qu'il fit au mausolée en octobre 1594.

La rotonde tout entière était revêtue de mosaïques et d'incrustations de marbre. Le pavement représentait, en noir sur blanc, des scènes de vendange analogues à celles qui décorent le grand sarcophage de porphyre (p. 307), deux petits génies, dont l'un monté sur un âne, des oiseaux, des chalumeaux, deux autels parmi des pampres.

Les douze arcades appuyées sur les colonnes accouplées qui soutenaient le tambour de la coupole étaient très simplement plaquées de marbre blanc veiné. Le tambour comprenait deux zones séparées par une corniche feinte en *opus sectile marmoreum.* La zone inférieure portait douze tablettes de marbre bordées de listels et reliées par de petits pilastres, des consoles, des frises en lamelles de marbre multicolores; la zone supérieure était percée de douze fenêtres reliées par une belle décoration architectonique d'ordre ionien, soutenant une corniche ornée de couples de dauphins enlacés à des tridents.

De cette corniche partait la grande voûte entièrement couverte de mosaïques, d'une composition aussi riche et harmonieuse que possible. A sa base on voyait d'abord une nappe d'eau circulaire, un fleuve sans fin coupé d'îlots et de barrages, où s'agitaient mille scènes gracieuses. Tout un petit peuple de génies enfantins, aux ailes d'oiseaux, s'y jouait sur des radeaux et en des nacelles, ramant, pêchant les poissons à la ligne ou au filet, harponnant les poulpes, luttant avec les canards et les cygnes qui s'ébattaient,

qui dormaient, qui cherchaient pâture au milieu des eaux. On n'eût rien pu trouver qui rappelât de façon plus exquise la meilleure époque de l'art antique. Mais ce qui donnait ici une empreinte chrétienne à ces aimables sujets, si fréquents dans le décor des villas païennes et des salles de bains, c'était la présence, dans la

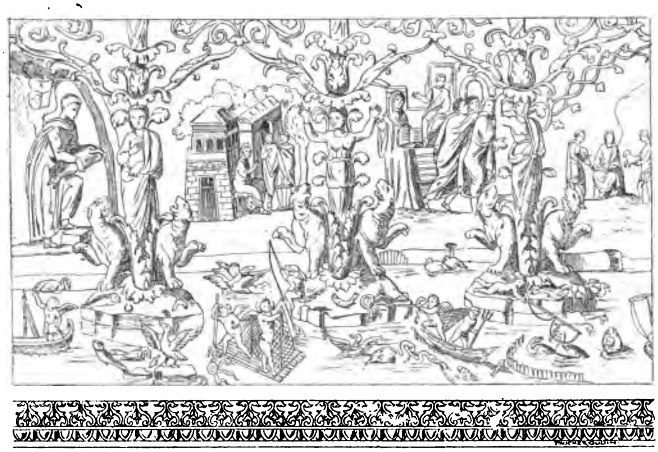


Fig. 135. — Décor de la voûte de Ste Constance. Dessin de Francesco d'Olanda (Garrucci, pl. 204).

partie de la mosaïque qui dominait l'autel, d'une nacelle avec deux personnages religieusement vêtus de la tunique et du pallium, assis à la proue, et un troisième au gouvernail. On reconnaît, flottant parmi ce joli décor maritime, la nef mystique qui en précise le sens et l'adapte à la destination du splendide édifice, baptistère en même temps que mausolée.

Douze écueils, divisant à intervalles égaux cette

première zone, supportaient de larges touffes d'acanthe d'où surgissaient des cariatides noblement drapées, chacune d'elles ayant deux tigres à ses pieds. De leur tête et de leurs bras elles soulevaient de nouveaux feuillages, entrelacés avec des couples de dauphins; ces volutes de feuillage, symétriquement rejointes, formaient douze élégants berceaux pour encadrer les groupes de personnages qui se mouvaient sur la rive du fleuve. Cependant au-dessus des premières cariatides de nouvelles touffes d'acanthe s'entr'ouvraient pour montrer des figures féminines plus petites, réunies trois par trois, et portant de leurs mains tendues des cartouches où se développaient d'autres scènes. Enfin les gracieux feuillages, s'élançant encore de la tête de ces femmes, se rejoignaient en pavillons au-dessus des cartouches, et, se ramifiant en volutes de plus en plus étroites, rejoignaient le cercle central au sommet de la coupole.

Que signifiaient ces grandes scènes encadrées par les berceaux de feuillage, et que contenaient les cartouches de la zone supérieure? Ugonio n'a pu tout distinguer: la mosaïque était endommagée en plus d'un endroit. Mais il a décrit neuf des grandes scènes, parmi lesquelles on peut reconnaître Élie confondant les prêtres de Baal, le Sacrifice d'Abraham, Tobie et le poisson miraculeux, les vieillards accusant Suzanne, le Jugement de Daniel, l'Offrande d'Abel et de Caïn, et Moïse frappant le rocher. Les cartouches représentaient des scènes plus petites, des figures d'Éros et de Psychés, selon M. Müntz, ou plutôt, selon M. de Rossi, des tableaux de la Loi nouvelle, en parallèle avec les

épisodes de l'ancienne Loi. La mosaïque de la coupole réunissait donc, selon les expressions de M. de Rossi, un cycle grandiose d'images bibliques, les prophéties et l'histoire sacrée tout ensemble, traduisant au regard, sur cette voûte qui abritait la piscine régénératrice, les enseignements de la catéchèse solennelle dont le baptême était précédé.

La voûte annulaire, qui s'appuyait d'une part à la colonnade, de l'autre au mur extérieur de la rotonde, était couverte, dans toute sa longueur, par un décor en mosaïque de onze compartiments; au lieu du douzième, devant l'abside du fond, une petite coupole dominait l'autel. De ces onze compartiments, qui subsistent encore aujourd'hui, après avoir été trop souvent restaurés, six offrent des motifs variés que reproduisent presque identiquement les cinq autres. Les deux plus originaux et plus gracieux à la fois représentent, comme le sarcophage de porphyre et comme le pavement, des scènes de vendanges (fig. 136). Au centre, sur un fond blanc, se détache un buste de grandeur naturelle, vêtu d'une tunique jaune sur laquelle est jeté un pan de pallium pourpre ; dans l'un des tableaux, le buste est certainement d'une femme ; dans l'autre, il paraît d'un homme. Seraient-ce les images de Constantine, fille de Constantin, et du césar Crispus ? Tout alentour se déroulent des rameaux de vigne où volent des oiseaux, où des enfants s'empressent à la vendange. C'est bien là toute une scène vivante et pittoresque, comme les anciens peintres en savaient improviser; mais les autres compartiments n'ont point la même grâce. Ici, c'est un amas de branches couvertes de fleurs ou de fruits,

semées en désordre au milieu d'amphores, de cornes d'abondance, de corbeilles, parmi lesquelles des oiseaux de toute espèce vont picorer et se battre. Là, ce ne sont plus que des dessins géométriques, où la croix alterne avec des rosaces. Deux compartiments plus déli-



Fig. 136. — Compartiment de la voûte annulaire de Ste Constance.

cats, bien qu'un peu monotones, réunissent dans une série de médaillons, l'un des têtes juvéniles à collier de feuillage et de jolies figurines d'Éros et de Psychés (fig. 137); l'autre, ces mêmes figurines, accompagnées d'oiseaux de toute sorte et de deux brebis, dont l'une porte la houlette et le vase de lait.

Le mur circulaire de l'édifice, tout étincelant de marbres précieux, était, nous l'avons vu, percé de quinze niches, ornées de mosaïques à fond blanc, où se détachaient des étoiles de couleur sombre. Quelques traces de ce décor, avec un cercle enfermant le monogramme du Christ, ont été retrouvées par M. Armellini dans la grande niche opposée au seuil. Devant cette même niche et au-dessus de l'autel, une petite coupole interrompait la voûte annulaire. Elle était ornée, nous dit



Fig. 137. — Détail de la voûte annulaire de Ste Constance.

Ugonio, d'une composition où l'on voyait, d'un côté, le Christ siégeant parmi les apôtres, et deux femmes debout, vêtues de robes blanches ; de l'autre, l'agneau divin, entouré de vases et de brebis, devant un édifice grandiose. Tout a disparu de cette œuvre si originale, premier et parfait exemple des mosaïques absidales chrétiennes. Bien heureusement, la conque des grandes niches latérales a conservé jusqu'aujourd'hui son décor primitif, tout altéré qu'il soit par les restaurations successives. L'abside de droite représente Moïse recevant la Loi ancienne (fig. 138). Dieu, nimbé d'une simple auréole, et siégeant sur le globe du monde, tend le volume à Moïse imberbe et respectueusement courbé, qui le reçoit sur ses mains couvertes d'un

voile. La scène est encadrée par dix palmiers, dont l'un, séparant les figures de Dieu et de Moïse, a été maladroitement coupé dans la dernière restauration (1836). L'abside de gauche représente saint Pierre recevant la Loi nouvelle (fig. 139). Le Christ, couronné d'un simple nimbe, est debout sur la montagne mystique d'où jaillissent les fleuves du paradis. Il lève



Fig. 138. — Dieu le Père donnant la Loi ancienne (mosaïque absidale de Ste Constance).

la main droite, comme pour une proclamation, et, de la main gauche, tend à saint Pierre incliné le volume où sont tracés les mots : DOMINVS PACEM DAT, accostés du monogramme. A droite du Christ est saint Paul, qui l'acclame du geste. Aux deux extrémités de la mosaïque, deux palmiers verdoient derrière deux cabanes, Jérusalem et Bethléem, d'où sortent quatre brebis pour s'abreuver aux sources mystiques. Les restaurations ont horriblement transformé les têtes des deux apôtres ; de la croix que portait saint Pierre elles

n'ont laissé qu'un bout de hampe; elles ont supprimé l'un des fleuves du paradis. Les festons de fruits et de feuillages, en partie modernes, qui encadrent ces deux mosaïques, rappellent l'époque classique par la beauté du dessin et de la couleur.

La décoration de Ste Constance fut le type accompli d'une époque unique pour l'art chrétien, la Renais-



Fig. 139. — Le Christ donnant la Loi nouvelle (mosaïque absidale de Ste Constance).

sance constantinienne. En un même monument se trouvèrent harmonieusement fondues la tradition antique et l'inspiration des catacombes avec le génie de l'art nouveau. La tradition antique lui donnait ces belles et savantes incrustations de marbre, que l'on voyait répétées dans la basilique construite sur l'Esquilin par Junius Bassus, le consul de l'an 317, et que reproduisirent tant d'édifices chrétiens, le baptistère du Lateran, l'église de Ste Sabine; elle lui donnait surtout le canevas de ses mosaïques, les

gracieuses scènes de vendange, les cariatides et les enroulements de feuillage, et l'amusante variété du fleuve sillonné de barques, peuplé de poissons, d'oiseaux et d'amours. Le souvenir des catacombes était partout présent dans les figures encore impersonnelles de la coupole, dans cette nef mystique voguant parmi les amours, sans parler des détails de la voûte annulaire : rameaux de vigne, Éros et Psychés, et brebis portant le vase de lait. C'est l'aube charmante de l'art chrétien, et c'est déjà la pleine clarté, car le symbolisme nouveau éclate et triomphe aux trois grandes absides. La composition perdue de la petite coupole était une première ébauche de l'abside de S[te] Pudentienne ; quant aux deux mosaïques latérales (que l'on se refusait tout récemment encore à dater du IV[e] siècle, en arguant, bien à tort, de fautes de style dues seulement aux restaurations), elles offrent une synthèse unique de ce parallélisme entre les deux Testaments, si cher désormais à l'art nouveau. L'un des sujets, le Don de l'ancienne Loi, n'est exprimé qu'ici sous cette forme hiératique ; l'autre, le Don de la Loi nouvelle, plusieurs fois reproduit aux IV[e] et V[e] siècles, s'altère et disparaît rapidement ; le symbolisme nouveau, nous l'allons voir, sera trop vite arrêté dans son expansion ; au moins les mosaïstes de S[te] Constance ont-ils eu le mérite d'en condenser tout d'abord les principaux éléments. Et comment dire la beauté, l'harmonie merveilleuse de cette architecture et de ce décor ? Dans cette incomparable série de mosaïques, la Renaissance constantinienne résumait les grâces des anciennes peintures, et annonçait les chefs-d'œuvre prochains.

COMPOSITION DES MOSAÏQUES CHRÉTIENNES :

I. — DÉVELOPPEMENT DU SYMBOLISME TRIOMPHAL ET PERSISTANCE DES MOTIFS ANTIQUES[1].

Le symbolisme triomphal. — L'art symbolique, autrefois confiné dans les obscures catacombes, n'avait fait que prier pour les morts; maintenant épanoui dans l'éclat des basiliques, il lui faut exprimer des chants de triomphe, la gloire du Christ et de son Église. Et comme dans sa première phase il s'était laissé guider le plus souvent par les liturgies funéraires, il trouve encore, dans sa seconde phase, une inspiration précise et continue dans un livre admirable où les splendeurs du royaume céleste et la majesté du Jugement suprême sont peintes avec la plus éblouissante poésie. Ce sont les visions de l'Apocalypse qui resplendiront désormais aux absides des basiliques, formant cortège à la noble et solennelle figure du Christ qui bénit et donne la Loi au monde. Mais cette figure même du Christ, la plus imposante et la plus originale création de l'art nouveau, n'est empruntée qu'en partie à l'Apocalypse; ou plutôt les mosaïstes chrétiens n'ont tiré des ardentes paroles

1. De Rossi, *Musaici*, fasc. III, IV, XIII, XIV, XV, XVII, XVIII. — Vitet, *Études sur les Mosaïques de Rome* (Études sur l'histoire de l'art, 1re série). — Müntz, *Notes*, 1878, 1879, 1882, et *Lost Mosaics of Rome* (American Journal of Archæology, 1890). — Barbet de Jouy, *les Mosaïques chrétiennes de Rome*, 1863. — Frothingham, *Une mosaïque constantinienne inconnue, à Saint-Pierre de Rome* (Revue archéologique, 1883). — Gerspach, *la Mosaïque.*

de saint Jean que les détails appropriés à leurs ressources d'art et facilement intelligibles à tous. Pareil à l'empereur donnant la loi au monde romain, le Christ, assis sur son trône céleste, donne la Loi à son Église : *Christus legem dat,* lit-on sur le livre qu'il tend à saint Pierre; et on y lit aussi quelquefois *Christus pacem dat,* car Jésus a laissé la paix à ses apôtres (Jean, XIV, 27). Son nimbe est généralement traversé d'une croix, aux côtés de laquelle brillent l'A et l'Ω, pour rappeler les paroles de l'Apocalypse (XXII, 13) : « Je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le principe et la fin. » Cette solennelle image, à laquelle les artistes du v[e] et du vi[e] siècle donneront encore plus de majesté symbolique, s'encadre, dans les compositions absidales, de figures et de symboles non moins expressifs. Nous suivrons, dans l'étude des monuments nouveaux, les modifications apportées de siècle en siècle à l'image du Christ triomphant; mais, avant de passer en revue, par ordre de dates, la série des mosaïques antérieures à l'an 1000, peut-être sera-t-il à propos d'expliquer, en les réunissant de façon idéale, les divers éléments dont se compose, à partir du iv[e] siècle, la décoration habituelle des absides.

Le Christ triomphant, assis sur un trône constellé de gemmes, plus souvent encore debout sur la montagne de Sion ou sur les nues, lève la main droite, par un geste de proclamation ou de bénédiction, et tient de l'autre main le volume de la Loi nouvelle. Au-dessus de lui, une main sortant des nues, la main du Père, tient la couronne des éternelles récompenses, et la colombe rayonnante du Saint-Esprit complète

l'image de la Trinité. A droite et à gauche sont debout saint Pierre et saint Paul, accompagnés souvent par des apôtres, par des saints et des saintes; et deux palmiers, les arbres du paradis (Ap., XXII, 2), dont l'un porte l'oiseau immortel, le phénix nimbé, encadrent ce tableau de la gloire céleste. Plus bas, une zone étroite et longue présente une nouvelle série de symboles. Ce sont d'abord des constructions représentant des villes, Jérusalem et Bethléem, les deux termes de la naissance et de la mort du Messie; dans les plus anciennes mosaïques chrétiennes, à Ste Constance, elles ont forme de simples cabanes; plus tard, elles deviennent bien des abrégés de villes avec leurs portes et leurs tours. Les inscriptions, toujours les mêmes, placent Jérusalem à gauche et Bethléem à droite. Elles sont le type des deux Églises, que nous verrons aussi représentées par des figures de femmes (p. 211) : Jérusalem, la cité juive, l'*Ecclesia ex circumcisione;* Bethléem, où les rois Mages vinrent adorer Jésus, l'*Ecclesia ex gentibus*. Des agneaux en sortent, évident symbole des âmes fidèles cherchant, dans leur existence terrestre, la nourriture spirituelle; ils se dirigent vers l'Agneau divin et vers la montagne d'où jaillissent les quatre fleuves des Évangiles (Ap., XXII, 1).

L'Agneau est la figure centrale du symbolisme nouveau; il y occupe la place que le symbolisme des catacombes donnait au Bon Pasteur. C'est l'Agneau de l'Apocalypse, « debout sur la montagne de Sion » (Ap., XIV, 1). Il est couronné du nimbe, que complètent souvent l'alpha et l'oméga, et la croix. L'ingénieuse

comparaison entre les quatre fleuves du paradis (*Gion, Phison, Tigris, Euphrates*) et les quatre Évangiles, sources vives du salut, était déjà connue des premiers mosaïstes; les fleuves du paradis, qui apparaissent à Ste Constance, seront reproduits d'abside en abside jusqu'au moyen âge; les agneaux courront vers leur onde, les cerfs s'y désaltèreront (Ps. XLI, 2); et comme ce décor s'adapte également aux symboles du baptême, nous le retrouverons dans les pavements des baptistères, à Die, à Valence, à Sens. Voici, dans les vers où saint Paulin décrit la mosaïque absidale de sa basilique de Nole, tout un commentaire de ce riche symbolisme : « La Trinité étincelle dans son entier mystère. Le Christ est debout sous forme d'agneau; la voix du Père tonne du haut du ciel; et dans la colombe se répand l'Esprit Saint. La croix rayonne dans un cercle lumineux; la figure des apôtres est représentée par un chœur de colombes. L'unité divine de la Trinité se résume dans le Christ, la Trinité ayant d'ailleurs ses emblèmes... La pourpre et les palmes indiquent la royauté et le triomphe. Celui qui est la pierre de l'Église est debout sur la pierre d'où coulent les quatre fleuves sonores, les Évangélistes, vivantes ondes du Christ. »

L'arc de la tribune, c'est-à-dire la paroi qui encadre la conque de l'abside, et parfois aussi l'arc triomphal qui s'ouvre au-devant du sanctuaire, appartiennent entièrement, dès le ve siècle, aux figures de l'Apocalypse. Au sommet, une longue zone de mosaïque présente encore en son milieu l'Agneau divin; mais c'est l'Agneau égorgé, étendu sur un trône, devant lequel est ouvert le livre aux sept sceaux (Ap., V, 1, 6). Der-

rière lui se dresse la croix; à droite et à gauche sont les sept candélabres (Ap., I, 12), puis les quatre figures symboliques des Évangiles, le Lion, le Veau, l'Homme et l'Aigle (Ap., IV, 7). Au-dessous de cette zone, sur les deux parois qui vont se rétrécissant jusqu'à la base de la conque, les mosaïstes représentent, en deux groupes majestueux, les vingt-quatre vieillards qui adorent l'Agneau, et qui tendent vers lui leurs couronnes (Ap., IV, 10). Tels sont, rapidement énumérés, les éléments essentiels du symbolisme nouveau; tous concourent à cette expression de joie triomphale qui éclate dans l'art des basiliques, et fait de ces mosaïques étincelantes des hymnes de grâces et d'amour au Christ victorieux.

Persistance des motifs antiques dans les mosaïques chrétiennes. — Au milieu de ces grandes compositions symboliques d'une originalité si puissante, on voit se perpétuer des traces de l'art antique, simples ornements, ou figures, ou scènes entières, accueillies avec une complaisance visible par les artistes italiens, toujours soucieux (du moins jusqu'au VIe siècle) de la richesse et de l'harmonie du décor. Nous avons admiré, à la coupole de Ste Constance, une rivière toute peuplée d'oiseaux et d'amours, selon la mode des fresques antiques; cette même rivière, sillonnée des mêmes batelets, coupée aussi de barrages et de rocs, égaye la base de deux grandes mosaïques absidales du Ve siècle, refaites plutôt que restaurées au XIIIe : les mosaïques de Ste Marie Majeure et de St Jean de Lateran. La première représente le Couronnement de la Vierge, composition du XIIIe siècle assurément,

mais enveloppée de rinceaux de feuillage d'une richesse étonnante, où se jouent des perroquets, des cygnes, des paons, tout un gracieux décor pénétré d'esprit antique. L'autre, qui a mieux conservé l'ordonnance primitive des figures, réunit la Vierge, saint Pierre, saint Paul, saint Jean-Baptiste, saint Jean Évangéliste et saint André autour de la Croix, dressée sur la montagne de Sion, d'où jaillissent les quatre fleuves. Plus haut rayonne la colombe de l'Esprit Saint. Plus haut encore, dans une zone parsemée de nuages, surgit le buste majestueux du Christ, nimbé d'une simple auréole. Cette belle figure, dont M. Gerspach a publié un dessin d'après estampage (*la Mosaïque,* p. 137), possède encore, malgré les retouches successives, dont la plus lamentable est toute récente, un grand caractère d'antique noblesse. Comme à Ste Constance et à Ste Marie Majeure, les amours, les oiseaux, les poissons qui animent la rivière, les images des fleuves personnifiés appartiennent à l'art antique; on peut même signaler, çà et là, de jolis motifs tout pompéiens (les amours tenant une cage pleine d'oiseaux), motifs qui reparaissent encore dans la mosaïque absidale de St Clément. Cette dernière, on le sait, décore une église du XIIe siècle; mais bien des raisons portent à croire qu'elle reproduit dans ses détails essentiels la mosaïque détruite de l'église inférieure. De grands rinceaux de feuillage enveloppent ici encore tout le fond de l'abside, et encadrent des corbeilles de fruits, des nids d'oiseaux, des cages, des amours chevauchant des dauphins, volant, jouant de la flûte ou tenant une corne d'abondance. Au bas de la composition, près des cerfs

et des paons, notons des pâtres vêtus de la *penula*, debout et appuyés à leur bâton, caressant leurs agneaux, trayant leurs brebis. Ces petites scènes champêtres, qui ornaient aussi le portique de S[t] Venance (p. 213), rappellent fidèlement les gracieux tableaux antiques dont les peintres des catacombes s'étaient plus d'une fois inspirés.

Des motifs analogues se voyaient encore, au xvi[e] siècle, au bas de la célèbre mosaïque constantinienne qui ornait l'abside de la basilique Vaticane : c'étaient de petits temples ronds, et, parmi ces temples, des arbres que des bûcherons frappaient à coups de cognée. Mais nous aurons occasion de reparler des mosaïques Vaticanes ; il nous faut auparavant mentionner encore les nombreux emprunts que feront à l'antiquité les mosaïstes d'Italie et d'Orient. Ces rinceaux de feuillages, ces guirlandes élégantes des mosaïques romaines, les voici à Ravenne dans le mausolée de Placidie, dans le baptistère des Orthodoxes, dans le chœur de S[t] Vital ; à Capoue, dans la chapelle de San Prisco ; à Naples, dans le baptistère. A Ravenne, c'est aussi un souvenir de l'antiquité la plus pure que le délicat motif des colombes buvant dans une coupe, répété aux parois du mausolée de Placidie, et que la personnification du Jourdain, dans le Baptême du Christ représenté à la voûte du baptistère. Il faudrait pouvoir citer les nombreux pavements d'églises, en Italie, en Afrique, en Orient, où abondent les motifs antiques ; le plus beau de tous et le plus connu est celui que M. Renan découvrit, en 1860, à Sour en Phénicie (Bayet, *l'Art byzantin,* p. 31 et 33). C'est une œuvre

du IVe siècle, comprenant des sujets de chasse et de vie champêtre encadrés par des rameaux qui s'échappent de quatre vases, puis une série de médaillons représentant les mois, les saisons, les vents, des animaux de toute sorte, au milieu de torsades et de fleurons du goût le plus classique. Les miniatures, nous le verrons bientôt, vont reproduire à l'envi et rendre toujours plus populaires ces personnifications aimées de l'art antique, qui deviendront l'élément le plus curieux peut-être de l'art du moyen âge.

Mosaïques absidales romaines du IVe *et du* Ve *siècle.* — De toutes les mosaïques dont Constantin fit orner les basiliques construites sous son règne, celles de Ste Constance subsistent seules en partie; d'autres nous sont connues par la mention qu'en fait le *Liber Pontificalis,* ou par des documents récemment interprétés. La basilique Vaticane avait une décoration somptueuse. La façade de son atrium et sa grande façade, son abside majeure, son arc triomphal, peut-être même les parois de sa nef centrale, étaient revêtus de mosaïques. L'abside montrait le Christ assis sur un trône entre saint Pierre et saint Paul. Des palmiers encadraient la zone supérieure, et l'on voyait, aux pieds du Christ, les cerfs s'abreuver aux quatre fleuves. La zone inférieure présentait un large voile, devant lequel était l'Agneau debout sur la montagne; à droite et à gauche, parmi les palmiers, les douze brebis accouraient de Bethléem et de Jérusalem. Sur l'arc triomphal, d'après un texte retrouvé par M. Frothingham, le Christ avait à sa gauche saint Pierre et à sa droite l'empereur Constantin, offrant peut-être le modèle de la nouvelle

basilique. Ces vénérables images périrent au XVIe siècle, dans la transformation de l'immense édifice.

La mosaïque de la façade, qui fut détruite à la même époque, avait été refaite ou restaurée à plusieurs reprises, notamment sous Léon Ier et sous Grégoire IX. Elle comprenait encore, au XVIe siècle, trois rangées de figures : le Christ entre la Vierge et saint Pierre, ayant à leurs côtés les symboles des Évangélistes, puis les Évangélistes eux-mêmes, tenant leurs livres ; enfin les vingt-quatre vieillards levant leurs couronnes vers le Christ.

On ne sait rien des mosaïques dont furent ornées, sous Constantin, la basilique de Lateran et les autres basiliques romaines. Une inscription damasienne et quelques vers de Prudence permettent de conjecturer que le baptistère du Vatican, œuvre du pape Damase, fut revêtu, à la fin du IVe siècle, de mosaïques représentant des scènes champêtres, le Bon Pasteur au milieu de son troupeau, et des scènes maritimes, un vaisseau battu par la tempête.

J'ai hâte d'arriver au chef-d'œuvre de l'art chrétien primitif, à la mosaïque absidale de Ste Pudentienne, qui, après avoir été admirée par Poussin, peut-être même étudiée par Raphaël, est demeurée si longtemps dans un injuste oubli.

L'église de Ste Pudentienne, construite dans la maison du sénateur Pudens, dont une légende faisait l'hôte et l'ami de saint Pierre, fut agrandie et décorée sous le pontificat de Sirice (385-398) par trois de ses prêtres titulaires, Ilicius, Maximus et Leopardus. Ilicius fit bâtir les portiques et les édifices annexes à l'usage du clergé; Maximus consacra à saint Pierre

une chapelle dont nous reparlerons; Leopardus donna à la basilique des revêtements de marbre et la mosaïque de son abside. L'inscription qui mentionnait l'œuvre de Leopardus a péri en 1588, dans une irréparable mutilation de l'abside. Tout le bord extérieur de la mosaïque fut rogné, la zone inférieure supprimée; cependant, malgré des retouches qui ont modernisé fâcheusement plusieurs figures, l'ensemble de la composition qui survit a gardé la noblesse et la majesté d'autrefois (fig. 140).

Sur les coussins d'un trône incrusté de pierreries, le Christ est assis, bénissant d'une main, et tenant de l'autre un livre où on lit : DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIÆ PVDENTIANÆ. Autour de lui, mais plus bas, sont assis les douze apôtres (la mutilation de l'abside a emporté les deux figures extrêmes); saint Paul est à droite et saint Pierre à gauche du Christ. Derrière les apôtres, deux femmes sont debout; elles se tournent vers le Sauveur en inclinant la tête, et lui présentent leurs couronnes. Ce sont peut-être les deux filles de Pudens, Praxède et Pudentienne; mais ne seraient-ce pas plutôt les figures symboliques des deux Églises, que nous avons aperçues déjà au mausolée de S[te] Constance (p. 195), et que nous allons revoir à S[te] Sabine (p. 211)? Aux pieds du Christ, la colombe du Saint-Esprit épand ses rayons, et l'Agneau divin, devant un voile de pourpre, se lève sur le rocher. La zone inférieure, qui a disparu, devait représenter les brebis sortant des villes mystiques pour aller se désaltérer au courant des quatre fleuves.

Les monuments superbes qui forment l'arrière-plan

de la mosaïque, où ils symbolisent la Jérusalem céleste, n'ont point l'apparence factice que prendra bientôt le décor byzantin ; l'architecture majestueuse du portique, avec sa toiture de larges tuiles dorées et ses grillages de bronze, la forme robuste des tours et des palais qui le dominent, semblent copiées de monuments réels ; au

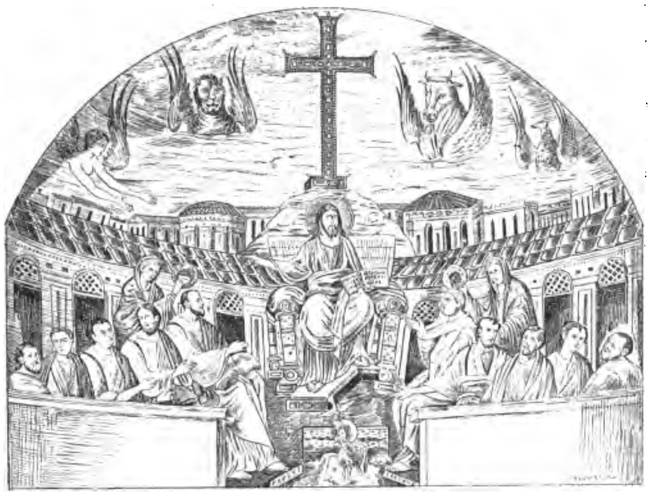


Fig. 140. — Mosaïque absidale de Ste Pudentienne.

jugement de M. de Rossi, ce serait une perspective de l'ancienne Rome à la fin du IVe siècle, les grandioses substructions du Viminal, avec les somptueux édifices qui les couronnaient.

Derrière le Christ, un monticule porte une grande croix, constellée de gemmes, qui se dresse dans les airs; la main du Père, tenant la couronne de gloire, devait paraître au-dessus de la croix, pour compléter, comme

dans la mosaïque de Nole (p. 202), le cycle symbolique de la Trinité. Enfin, dans l'azur sombre que sillonnent des nuages, on voit surgir, enveloppés de leurs ailes, les symboles des quatre Évangélistes; ils ont déjà la noblesse puissante et saine des créations de Raphaël.

Le grand artiste à qui nous devons la mosaïque de Ste Pudentienne s'est inspiré sans doute de compositions antérieures; nous savons qu'à Ste Constance, par exemple, la petite coupole de la nef annulaire était ornée d'un motif analogue; mais ici quelle perfection d'arrangement et de formes! quelle souplesse encore des draperies, et quelle noblesse des visages! C'est l'art romain dans toute sa maturité, avec le sentiment chrétien en plus, et, selon les paroles de Vitet, « des trésors tout nouveaux d'austères et chastes expressions, une fleur de vertu, une grandeur morale, dont les œuvres de l'antiquité, même les plus belles, ne sont jamais qu'imparfaitement pourvues ».

Deux autres mosaïques dont l'église de Ste Pudentienne fut ornée vers le même temps ne nous sont plus connues que par les dessins de Ciacconio. Elles décoraient la chapelle que Maximus fit construire à l'endroit même où, selon la légende, saint Pierre avait célébré la messe : l'une, portant l'inscription : MAXIMVS FECIT CUM SVIS, représentait l'apôtre avec la barbe et les cheveux blancs, vêtu d'une tunique blanche et d'un pallium d'or, et assis dans une chaire entre deux agneaux qui le regardaient; l'autre réunissait aux côtés du Christ juvénile, assis également dans une chaire, les deux frères de Pudentienne, Novatus et Timothée.

Le grand exemple donné par la mosaïque de Ste Pudentienne ne fut point fécond; dès le ve siècle, le style des mosaïques romaines dégénère. Il est même étonnant que l'art romain n'ait pas péri tout entier dans ce malheureux siècle, dont l'histoire n'est qu'une série incessante de ruines. En 402, Honorius transfère le siège de l'Empire à Ravenne; en 410, Alaric prend Rome; aux pillages des Goths succèdent ceux des Vandales et des Hérules; en 476, le nom même de l'Empire romain est aboli. Cependant les papes profitent avec une ardeur merveilleuse des moindres périodes d'accalmie pour édifier et décorer encore de nouvelles basiliques. L'église de Ste Sabine est fondée au temps du pape Célestin (422-432), par le prêtre Pierre d'Illyrie; sur la paroi intérieure, au-dessus de l'entrée, on voit encore l'inscription en lettres d'or sur fond bleu qui relate les circonstances de la fondation. Aux deux côtés sont debout deux femmes dont l'attitude et les draperies ont encore une noblesse classique : ce sont les figures des deux Églises, ECCLESIA EX GENTIBVS, ECCLESIA EX CIRCVMCISIONE, singuliers monuments d'un symbolisme qui se développera, au moyen âge, dans le bas-relief et la miniature. Les deux figures et l'inscription ne sont d'ailleurs qu'un fragment d'une décoration plus vaste qui comprenait, sur cette même paroi, les symboles des Évangélistes; sur l'arc majeur, le buste du Christ entouré de colombes et dominant quatorze médaillons de saints, accostés des images de Jérusalem et de Bethléem.

Nous étudierons, dans un chapitre spécial (p. 215),

la série grandiose de mosaïques dont Sixte III (432-440) orna sa basilique de Ste Marie Majeure. Léon Ier (440-461), aidé par la munificence de l'impératrice Placidie, veuve de Constantin II, fit exécuter, à St Paul hors les Murs, la mosaïque de l'arc triomphal, qui, presque entièrement détruite dans l'incendie de 1823, a été refaite par les soins de Léon XII (fig. 141).



Fig. 141.

Mosaïque de l'arc triomphal de St Paul hors les Murs.

Les figures sont inspirées des visions apocalyptiques : les quatre symboles des Évangélistes sont distribués à égale distance au-dessus de l'image du Christ, placée au sommet de l'arc entre deux anges tenant des hastes; à droite et à gauche sont les vingt-quatre vieillards; plus bas enfin, les deux grands apôtres. La réfection de cette mosaïque, déjà restaurée plus d'une fois, en a gravement altéré le caractère; ainsi le Christ, qui devait tenir une croix, n'a plus à la main qu'un bâton; ses traits sont affreusement barbares. L'œuvre primitive devait faire honneur aux habiles mosaïstes employés

par Placidie, si l'on regarde l'estampage qu'a publié M. Gerspach d'une superbe tête d'ange épargnée par les flammes (*la Mosaïque,* p. 49).

Vers la fin du IVe siècle, le portique du baptistère de

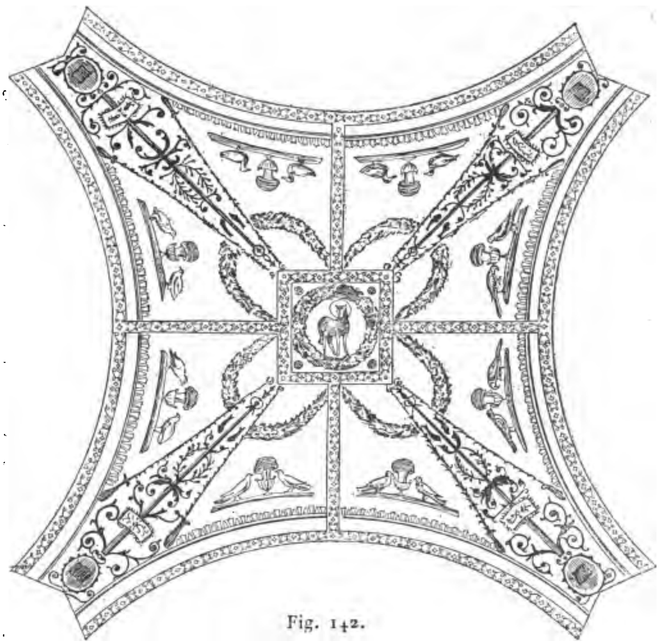


Fig. 142.

Voûte de l'oratoire de St Jean Évangéliste (Baptistère de Lateran).

Lateran, que l'on appelle aussi portique de St Venance, avait été orné de deux mosaïques absidales ; l'une, qui représentait des scènes champêtres, a disparu depuis longtemps ; l'autre, demeurée presque intacte, domine l'autel dédié aux saintes Rufine et Seconde. L'ensemble du décor est d'une simplicité très harmo-

nieuse : ce sont, sur un fond bleu, de larges et souples volutes de feuillage à fleurs d'or, terminées, à la base du *velarium,* par de petites croix, au-dessus desquelles on voit des colombes. Le pape Hilaire (461-468) enrichit le baptistère de Lateran de trois oratoires, « tout ornés », dit le *Liber Pontificalis,* « d'argent et de pierres précieuses ». Ils étaient dédiés à saint Jean Évangéliste, à saint Jean-Baptiste et à la sainte Croix. Le premier de ces oratoires a conservé sa voûte de mosaïques à fond d'or (fig. 142). Au centre, l'Agneau nimbé est debout dans une couronne formée d'emblèmes des quatre saisons : fleurs, épis, raisins, lauriers. De cette couronne partent, vers les angles de la voûte, d'élégants festons, accostés de dauphins, et portant à leur extrémité des médaillons qui enferment des livres ; dans l'espace encadré par ces festons, on voit des vases et des couples d'oiseaux : perdrix, pigeons, perroquets et canards. Ce décor charmant, qui rappelle la disposition classique des plafonds des catacombes, rappelle aussi, mais de façon tout inconsciente, le symbolisme primitif. La voûte du second oratoire montrait des motifs analogues : l'Agneau dans un médaillon central, quatre paons à l'extrémité des arêtes, et, dans les compartiments intermédiaires, des oiseaux posés sur des branches d'olivier. Plus bas, à droite et à gauche des deux fenêtres de l'oratoire, on voyait les figures des Évangélistes tenant des livres et accompagnés chacun de leurs symboles. A la voûte de l'oratoire de la sainte Croix, toujours sur un fond d'or, la croix gemmée était soutenue par quatre anges ; aux côtés des quatre fenêtres étaient les images des saints Pierre et Paul, Jean-

Baptiste et Jean Évangéliste, Jacques et Philippe, Étienne et Laurent.

De la même époque était la mosaïque absidale de Ste Agathe in Suburra, exécutée par les ordres de l'Arien Ricimer, peu de temps sans doute après son consulat (459). Détruite à la fin du XVIe siècle, elle ne nous est connue que par treize dessins du recueil de Ciacconio, qui représentent isolément le Christ, assis sur un globe azuré, et les douze apôtres s'avançant vers leur Maître en des attitudes fort habilement variées. Quelques années plus tard, la mosaïque absidale de St André in Catabarbara représentait un motif analogue : Jésus entouré de six figures d'apôtres ou de saints.

II. — LES CYCLES HISTORIQUES[1].

Mosaïques de Sainte-Marie Majeure. — A côté des symboles du triomphe, l'art nouveau donne une large place aux représentations historiques; il reprend aux catacombes leurs compositions tirées de la Bible, mais pour les classer à leur rang dans la série d'histoire dont elles font partie. Un des sujets les plus familiers à l'enseignement chrétien et à la prédication, c'était le parallèle des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, les unes servant de commentaire aux autres. Les décorateurs des basiliques traduisirent aux yeux des fidèles les paroles des docteurs; dès le règne de

1. *Liber Pontificalis*, éd. DUCHESNE, t. Ier, p. 235. — CROWE et CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia,* t. Ier, p. 17-21. — GARRUCCI, t. IV, pl. 211-222.

Constantin, la grande nef du Lateran, peinte à fresque, montrait toute une Bible en images. Peintres et mosaïstes furent d'ailleurs secourus dans leur tâche par la publication de la *Vulgate* de saint Jérôme (384), dont les exemplaires, bientôt ornés de miniatures, se multiplièrent partout; ces Bibles historiées devenaient des recueils de modèles d'un emploi si facile!

Deux grands cycles de mosaïques, aujourd'hui conservés, ceux de S[te] Marie Majeure, à Rome, et de S[t] Apollinaire Nouveau, à Ravenne, suffisent, par leur riche variété, à nous donner une idée complète de ces belles décorations; deux autres cycles plus tardifs, ceux de l'oratoire de Jean VII et de la nef de S[t] Pierre, ne nous sont connus que par des dessins.

La vénérable église de S[te] Marie Majeure est une des basiliques romaines qui ont le mieux conservé le caractère antique. Construite par Xyste III (432-440), elle possède encore une grande partie de son décor primitif, sa majestueuse colonnade, les mosaïques de sa nef majeure et de son arc triomphal. Nous avons déjà vu quelle part il fallait faire à l'antiquité dans sa mosaïque absidale; quant au décor de la nef, nous pouvons en suppléer aisément les parties manquantes, grâce à une copie de la dédicace qui se développait autrefois au-dessus de la porte d'entrée, à l'intérieur de l'église. Les deux derniers distiques de ce poème en l'honneur de Marie font allusion, écrit M. l'abbé Duchesne, « à une ordonnance maintenant disparue de figures qui représentaient les martyrs marchant vers le trône de la Vierge Mère, chacun ayant sous les pieds les instruments de son sup-

plice, comme sainte Agnès dans la mosaïque absidale de sa basilique, sur la voie Nomentane. Ces figures se trouvaient probablement entre les fenêtres, de chaque côté de la nef. La conception générale de la décoration, comme aussi le texte de l'inscription dédicatoire, montrent que la basilique de Ste Marie Majeure a été destinée à perpétuer le souvenir du triomphe remporté au concile d'Éphèse par le dogme de la maternité divine de Marie. »

L'intention d'honorer la Vierge Mère est particulièrement visible dans le choix des sujets qui décorent l'arc triomphal. Ce sont des scènes de l'enfance du Christ, inspirées non seulement des Évangiles canoniques, mais aussi des Évangiles apocryphes, dont l'influence, à partir du ve siècle, va pénétrer profondément l'art chrétien.

Au sommet de l'arc, une inscription se détache en lettres d'or sur fond d'azur : XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI (Xyste, évêque, au peuple de Dieu). Plus haut, un médaillon à fond d'or enferme un trône gemmé, couvert de riches coussins ; une couronne et une croix sont appuyées au dossier. C'est le trône dont il est parlé dans l'Apocalypse ; il est escorté par les symboles des Évangélistes et par les figures des apôtres Pierre et Paul.

A droite et à gauche, le champ se divise en quatre zones superposées, qui vont se rétrécissant jusqu'à la base de l'arc ; la dernière zone comprenant les images parallèles des deux villes, Jérusalem et Bethléem, devant lesquelles sont des agneaux. On reconnaît du côté gauche : 1. L'*Annonciation* (fig. 144). La Vierge

est assise, occupée à filer, près de sa maison ; au-dessus d'elle planent la colombe et l'ange Gabriel, que l'on voit une seconde fois debout, expliquant son message. En même temps, les deux anges commis par Dieu à la garde de Marie sont figurés à sa droite et à sa gauche en deux actions différentes (selon l'explication de Garrucci) : d'abord ils se consultent avant d'annoncer à Joseph la grossesse de Marie, puis ils parlent à Joseph, debout, dans une attitude pensive, devant un temple au



Fig. 143. — L'Annonciation
(mosaïque de l'arc triomphal de Ste Marie Majeure).

fond duquel une lampe est suspendue. — 2. L'*Adoration des Mages.* L'Enfant Jésus, couronné d'un nimbe que surmonte une croix, siège royalement sur un large trône derrière lequel quatre anges sont debout. A ses côtés sont deux femmes, l'une jeune et l'autre vieille, l'Église païenne et l'Église juive. Vers sa gauche s'avancent deux rois Mages apportant leurs dons sur des coussins; à l'arrière-plan, une ville est indiquée. — 3. Le *Massacre des Innocents.* Des femmes aux cheveux dénoués tiennent leurs enfants dans leurs bras; elles sont menacées par les bourreaux, dont un lève son épée.

Du côté droit sont trois autres scènes : — 4. La *Pré-*

sentation au Temple (fig. 144). Le fond de la scène est formé par un grand portique aux arceaux cintrés. La Vierge, debout et suivie par deux anges, porte dans ses bras l'Enfant Jésus ; devant elle est Joseph, guidé par un ange; Siméon et Anne se précipitent à leur rencontre, suivis par un groupe de vieillards. Le Temple, précédé d'une cour où paissent les colombes sacrées, est une petite basilique à colonnes corinthiennes et à tympan sculpté; on distingue au centre du bas-relief



Fig. 144. — La Présentation au Temple
(mosaïque de l'arc triomphal de Ste Marie Majeure).

l'image de Dieu siégeant sur les nues et tenant d'une main le sceptre, de l'autre le globe du monde. A ses pieds sont les apôtres Pierre et Paul, et six têtes de chérubins décorent l'entablement. La composition devait se compléter, à droite, par une *Fuite en Égypte,* dont il ne reste que la figure de l'ange et une partie de celle de la Vierge. — 5. L'*Enfant Jésus adoré par un roi* (Évangile apocryphe de l'Enfance du Christ). A gauche, on distingue le temple d'Égypte, dont les idoles viennent de se briser à l'approche de Jésus ; Aphrodisios, vêtu, comme un empereur byzantin, d'une tunique d'or et d'une chlamyde bleue bordée de pourpre, le diadème en tête, s'incline devant Jésus qu'accompa-

gnent Joseph et Marie, et deux anges. A droite se presse la suite royale, en vêtements de pourpre et d'or. — 6. *Hérode recevant les Mages.* Le roi, escorté d'un soldat et de deux prêtres, siège à son tribunal, vers lequel s'avancent les trois Mages.

La belle ordonnance des groupes, la noblesse des attitudes, une certaine recherche du détail pittoresque, rappellent encore, dans ces mosaïques si curieuses, les meilleures traditions de l'art antique. Ce qui marque un progrès vers le style appelé communément byzantin, c'est la richesse nouvelle des costumes et des architectures (Marie est vêtue en impératrice ; l'humble maison de Nazareth est ornée d'une grille somptueuse que surmonte un écusson) ; les couleurs éclatantes, l'or surtout, dominent déjà.

Les mêmes qualités d'agencement des figures, la même science classique des gestes bien équilibrés, la même correction des formes se remarquent, ou plutôt se remarquaient autrefois dans les mosaïques de la nef, pour la plupart affreusement maltraitées par les retouches successives. Ces petits tableaux, juxtaposés en une longue rangée qui s'appuie à l'architrave, étaient d'abord au nombre de quarante. Six ont été détruits par la création, en 1586 et 1611, des deux chapelles de Sixte-Quint et de Paul V ; d'autres ont été remplacés par des peintures ou des mosaïques modernes. Ils représentent, de façon générale, l'histoire des Juifs passant du pays des idolâtres à la Terre Promise ; du côté gauche de la nef sont les épisodes de la vie d'Abraham, d'Isaac et de Jacob ; du côté droit, ceux de la vie de Moïse et de Josué. Ces épisodes, à

vrai dire, sont singulièrement choisis, et trop souvent incompréhensibles à qui ne connaît pas minutieusement les moindres détails de la *Genèse*. Comment le



Fig. 145. — Passage de la mer Rouge (mosaïque de la nef de Ste Marie Majeure).

mosaïste, qui développe sans se lasser l'histoire insignifiante des relations de Jacob avec Laban, a-t-il pu négliger absolument l'histoire bien plus intéressante de Joseph ? Ces lacunes, parmi cette prolixité, sont

étranges. L'œuvre est sans doute d'un artiste exercé, mais peu inventif, reproduisant presque au hasard les compositions d'une Bible illustrée; en réalité, les res-



Fig. 146. — Josué devant Jéricho
(mosaïque de la nef de Ste Marie Majeure).

semblances sont frappantes de nos mosaïques à quelques miniatures de la Genèse de Vienne et du Josué Vatican. Il y a des scènes gracieuses : la rencontre de Jacob et de Rachel, le mariage de Moïse et de Séphora;

d'autres dramatiques ou solennelles : le passage de la mer Rouge (fig. 145), le combat contre les Amalécites, la mort de Moïse, la rencontre de l'ange et de Josué (fig. 146), la chute de Jéricho. Mais c'est, en somme, une grande œuvre sans cohésion, où l'on devine, auprès des habitudes classiques d'harmonie, l'hésitation et l'inexpérience en face des sujets nouveaux. Le cycle des miracles et de la Passion du Christ, à Ravenne, va nous montrer les merveilleux progrès accomplis en moins d'un siècle par l'art chrétien historique.

MOSAÏQUES DU Ve SIÈCLE, A RAVENNE, A NOLE, A CAPOUE, A NAPLES, A MILAN[1].

Ravenne est aujourd'hui le seul endroit d'Italie où l'on puisse avoir l'impression véritable de l'ancien monde chrétien. Les églises qui surgissent dans les rues tristes et presque abandonnées de cette autre sorte de Pompéi recèlent, sous la froide nudité de leur enveloppe, des trésors d'art presque intacts. Dès les premières années du ve siècle, Honorius, qui fuyait Rome devant la menace de l'invasion barbare, voulut réunir dans sa nouvelle capitale tout le luxe de Rome et de Byzance. L'art y prit aussitôt un magnifique essor, interrompu par la chute de l'empire d'Occident, mais bientôt ranimé et accru sous la domination ostro-

1. Garrucci, t. IV. — Richter, *Die Mosaiken von Ravenna*, 1878. — Diehl, *Ravenne*, 1886. — Müntz, *Notes* (Revue archéologique, 1883).

gothique, qui devait laisser au siècle suivant des merveilles inoubliables.

L'impératrice Galla Placidia, l'énergique et romanesque sœur d'Honorius, avait fait construire et décorer nombre d'églises ravennates. La basilique de Ste Agathe, celle de la sainte Croix, où était représenté le baptême du Christ; celle de St Jean Évangéliste, où l'on voyait les portraits de Placidie et de ses deux enfants, Valentinien et Honoria; celles de St Laurent, de St André, de St Pierre, ont disparu entièrement ou bien ont perdu leur décor primitif; il n'en est pas de même heureusement du ravissant mausolée (Sts Nazaire et Celse), construit vers 440, où sont encore enfermés les sarcophages de Placidie, de son second époux Constance III, et de son frère Honorius.

C'est une petite chapelle en forme de croix grecque, longue de quinze mètres et large de treize, avec une voûte cintrée. L'intérieur en est entièrement revêtu de mosaïques à fond bleu, d'une harmonie et d'une douceur de ton admirables (fig. 133). Au-dessus du seuil, deux superbes guirlandes de fruits et de feuillages sortent de deux corbeilles et se rejoignent sur un médaillon qui enferme la croix. La voûte porte une croix d'or dans un semis d'étoiles, avec les symboles des Évangélistes aux quatre angles. Dans les quatre lunettes qui soutiennent cette voûte sont debout, deux par deux, au-dessous d'une coquille d'or, des apôtres vêtus de blanc; ils ont l'attitude antique des orateurs; au pied des petites fenêtres qui les séparent, on remarque la composition bien connue des colombes buvant dans une coupe. Plus bas, aux extrémités du petit transept, deux autres lunettes, percées

également de fenêtres, présentent, au milieu de grands feuillages d'or, les cerfs s'abreuvant à la source mystique; l'arc intérieur de ces lunettes est décoré de souples rameaux de vigne d'une parfaite élégance, qui encadrent deux figures d'orateurs, et le monogramme du Christ dans une couronne de laurier, le tout s'enlevant en mosaïque d'or sur le fond bleu sombre. Enfin



Fig. 147. — Le Bon Pasteur (mausolée de Galla Placidia).

les deux lunettes qui surmontent la porte d'entrée et le fond de la chapelle sont ornées de deux compositions pleines de vie gracieuse et de force, les chefs-d'œuvre peut-être de l'art chrétien au vᵉ siècle.

La première représente le Bon Pasteur au milieu de son troupeau (fig. 147). Jeune, imberbe, couronné d'un large nimbe, il est assis parmi les roches semées de fleurs et d'arbrisseaux. Ce n'est plus le pâtre populaire des catacombes, rapportant sur ses épaules la brebis égarée; c'est un jeune roi bienveillant et noble, vêtu d'un manteau de pourpre à plis nombreux, et s'appuyant à la

croix qui remplace la houlette. Les brebis le regardent et cherchent ses caresses; et le sentiment chrétien donne un charme exquis à cette scène dont tous les détails, le paysage varié, le modelé des chairs et la souplesse des draperies, peuvent soutenir la comparaison avec les meilleures œuvres de l'antiquité.

En face (fig. 148), saint Laurent, la croix sur l'épaule, son manteau flottant à l'air, s'élance avec amour



Fig. 148. — Saint Laurent (mausolée de Galla Placidia).

vers le gril étendu sur les flammes. Près de ce gril, l'armoire ouverte, où l'on distingue les quatre Évangiles, enseigne bien où il a puisé sa foi et son ardeur. L'image du Bon Pasteur rappelait encore, dans nos mosaïques, le souvenir du vieux symbolisme; l'image de saint Laurent ouvre tout un cycle nouveau. L'art chrétien ne craint plus la représentation des supplices qui ont glorifié les saints; la fresque et la sculpture, en même temps que la mosaïque, multiplient ces images nouvelles, mais, il faut le dire, avec une sobriété, une discrétion toutes classiques; nous sommes encore loin

des scènes de torture et d'horreur où se complaira le moyen âge.

Le baptistère des Orthodoxes (Sᵗ Jean *in Fonte*), qui dépendait de l'ancienne basilique de Sᵗ Ours, reçut, vers la même époque, son admirable revêtement de mosaïques et de stucs. C'est une construction octogone, ayant à l'intérieur deux rangs superposés d'arcades qui soutiennent la coupole. Les riches incrustations de marbre qui tapissaient la base des parois ont presque toutes disparu ; mais les mosaïques qui surmontent le premier ordre d'arcades sont à peu près intactes. Elles comprennent, au milieu d'élégants feuillages d'or se détachant sur un fond bleu (comme dans le mausolée de Placidie), huit belles figures de prophètes, drapés, à la manière des orateurs et des philosophes antiques, dans leurs manteaux blancs à larges



Fig. 149. — Décor de mosaïque (baptistère des Orthodoxes).

plis (fig. 149). Au-dessus de cette rangée, un second ordre d'arcades enferme les huit fenêtres, accompagnées chacune de deux niches en stuc blanc, où se dressent des figures analogues aux précédentes, mais en partie



Fig. 150. — Décor de stuc (baptistère des Orthodoxes).

refaites (fig. 150). Le tympan triangulaire ou cintré de ces niches, orné d'une simple coquille, est surmonté de curieuses représentations où le symbolisme des catacombes s'allie déjà aux fantaisies décoratives du moyen âge : ce sont des animaux affrontés, des coqs, des colombes, des paons, des lièvres, des cerfs autour d'un vase ou d'une corbeille de fruits, des agneaux au pied

de la croix, Daniel entre les lions, Jonas rejeté par le monstre, le Christ enseignant deux apôtres, ou foulant aux pieds le lion et le dragon. Nous retrouverons ce même décor sur les sarcophages de Ravenne.



Fig. 151. — Baptême de Jésus (baptistère des Orthodoxes).

Les mosaïques de la coupole forment deux zones concentriques autour d'un médaillon central. La plus basse zone et la plus étroite est ornée d'une série d'images nouvelles dans l'art chrétien : ce sont, en huit compartiments, tantôt des autels portant le livre des Évangiles, tantôt des trônes incrustés de gemmes,

que domine une croix. Ces tableaux, que l'on voit reproduits un peu plus tard en Orient, à Bethléem et à Salonique, nous montrent le sanctuaire chrétien, avec les sièges de l'évêque et de l'empereur aux côtés de l'autel, et les chancels de marbre qui entourent, au fond de l'église, le trône symbolique de Dieu. La deuxième zone, la plus large, enferme les images des douze apôtres, marchant en procession majestueuse, Pierre et Paul à leur tête. Ils portent des couronnes sur leurs mains voilées; le type des figures, très original et très varié, la beauté des draperies, les attitudes si vivantes se souviennent encore du grand style romain. Au sommet de la coupole, un médaillon encadré de stuc représente le Baptême du Christ (fig. 151); c'est une composition d'un équilibre parfait et d'un dessin encore suffisant, malgré les difficultés qu'offrait à la mosaïque la représentation de figures nues. Le Jourdain, vieillard à longue barbe, couronné de laurier, qui assiste, les mains respectueusement voilées, à la grande scène chrétienne, semble la reproduction de quelque antique divinité fluviale.

Du ve siècle datent un certain nombre d'autres mosaïques italiennes. Nous avons lu déjà, dans un poème de saint Paulin, la description de la mosaïque absidale qui ornait la basilique de Nole (p. 202), et nous avons appris, par une lettre du même saint, que la nef de cette basilique, dédiée à saint Félix, était couverte de fresques représentant des scènes de pêche et de chasse (p. 186). A Capoue, l'église de San-Prisco fut décorée, vers le milieu du ve siècle, d'une belle mosaïque absidale, où l'on voyait un groupe de seize saints et saintes, tenant des couronnes, et levant les yeux vers une colombe vo-

lant dans une gloire circulaire ; huit volumes, parmi lesquels les Évangiles, réunis autour de la colombe, symbolisaient l'intervention de l'Esprit Saint dans l'enseignement de l'Église. La voûte en coupole, qui précédait l'abside, portait un globe étoilé au-dessus duquel était figuré le trône de Dieu; alentour quatre zones concentriques renfermaient des compartiments ornés d'abord de fleurons, puis d'oiseaux et de vases, enfin de figures d'apôtres, de saints et de prophètes. Les mosaïques primitives de Capoue ont disparu depuis longtemps.

A Naples, dès la fin du siècle précédent, la basilique construite par l'évêque Sévère était ornée de mosaïques où l'on voyait le Christ, les douze apôtres et les quatre grands prophètes avec les emblèmes des quatre saisons : Isaïe tenant une couronne d'olivier, Jérémie des grappes de raisin, Daniel des épis, Ézéchiel des roses et des lis. Le baptistère de Sᵗ Jean, édifié dans la seconde moitié du vᵉ siècle par l'évêque Sotère, conserve encore aujourd'hui, quoique bien altérée, une partie de son vieux décor. L'édifice, de forme carrée, se termine par une coupole ronde à base octogone. Au sommet, le firmament est représenté par un globe d'azur semé d'étoiles blanches ou dorées ; le monogramme d'or, accosté de l'alpha et de l'oméga, précède la main de Dieu tenant une couronne. Alentour, une zone circulaire enferme, comme à Capoue, des oiseaux et des vases; puis viennent huit compartiments de forme triangulaire, contenant, dans leur partie la plus large, huit tableaux chrétiens, dont trois ont malheureusement disparu, et deux ont été repeints. Le premier représente le Don de Dieu,

dans sa composition la plus simple; le troisième, une figure de femme agenouillée aux pieds d'une autre figure tenant un *volumen;* le quatrième, la Cène d'Emmaüs; le cinquième, la Salutation Angélique; le sixième, peut-être la Pêche miraculeuse. Parmi les compartiments de l'octogone on distingue des figures d'apôtres ou de prophètes, dont plusieurs sont presque effacées, et les quatre symboles des Évangélistes, au-dessus desquels de petites scènes pastorales, cerfs ou agneaux et colombes entourant des bergers, rappellent confusément le symbolisme d'autrefois.


Fig. 152. — Mosaïque de Cherchell.

A Milan, la chapelle S[t] Aquilin, dans la vieille église de S[t] Laurent, fut ornée, peut-être dès le milieu du v[e] siècle, de deux mosaïques absidales, aujourd'hui presque entièrement refaites, l'une représentant des bergers avec leurs troupeaux, l'autre Jésus assis et enseignant les douze apôtres. Mieux conservées sont les mosaïques de la chapelle de Fausta, appelée aussi, du nom des saints dont elle possédait les reliques, église de S[t] Satire hors les Murs, église de S[t] Victor au ciel d'or, *ecclesia Victoris in cœlo aureo* (par allusion à l'éclat de sa décoration). La petite coupole de cette chapelle (maintenant une dépendance

de la basilique de St Ambroise) porte en son milieu le buste de saint Victor, entouré d'une élégante couronne où se joignent les emblèmes des quatre saisons. Cette voûte dorée se termine à la base de la coupole par une charmante frise circulaire où l'on aperçoit, entre des rinceaux de feuillage, de minuscules têtes d'hommes ou d'enfants en des médaillons accompagnés d'oiseaux. Les deux parois longues de la chapelle ont dans le haut chacune trois figures de saints, d'un côté Félix, Maternus et Nabor; de l'autre Gervais, Ambroise et Protais. Les symboles des Évangélistes complètent cette jolie décoration, dont la date est demeurée incertaine.

Il faut mentionner enfin, dans cette revue rapide des œuvres du ve siècle, quelques mosaïques africaines, pour la plupart des pavements de basiliques ou de chapelles; elles réunissent des fleurs, des vases, des oiseaux autour d'une inscription. Le panneau ici gravé (fig. 152) a été découvert dans les fouilles de la basilique de Cherchell, et publié par le cardinal Lavigerie, qui croit y reconnaître l'image de sainte Perpétue.

LE VIe SIÈCLE.
MOSAÏQUES DE RAVENNE ET DE ROME.

Après l'invasion des Hérules, Ravenne, conquise par Théodoric et devenue la résidence des rois Goths, eut une seconde fois, sous cette domination intelligente, un grand essor artistique. Les monuments de cette nouvelle période, qui dura plus d'un demi-siècle (493-552),

ne furent pas tous d'égale valeur : les mosaïques du baptistère arien (Ste Marie in Cosmedin) ne sont guère que des reproductions bien gauches, avec quelques variantes, des compositions magnifiques du baptistère orthodoxe. Mais si l'on veut avoir idée de ce que devait être la basilique chrétienne primitive, dans toute la noblesse, la simplicité et la puissance expres-



Fig. 153. — Procession des saintes
(mosaïque de St Apollinaire Nouveau ; — détail).

sive de sa décoration, il faut visiter St Apollinaire Nouveau (fig. 134).

Construite vers l'an 500 comme cathédrale arienne, cette basilique reçut alors le nom de St Martin *au ciel d'or*. Lorsqu'elle fut consacrée, en 570, au culte catholique, elle possédait sans doute son entière décoration de mosaïques, dont la plus grande partie, le revêtement de la nef, est demeurée intacte jusqu'à nos jours ; seuls le chœur et l'abside ont été misérablement transformés, sous des peintures et des stucs modernes.

Les mosaïques de la nef comprennent trois zones superposées. La plus basse, qui s'appuie à l'architrave, déploie, à droite et à gauche de la nef, deux longues

processions de saints et de saintes qui portent leurs couronnes, les uns au Christ, les autres à la Vierge. Elles rappellent, ces nobles processions, l'antique divi-



Fig. 154. — Le Christ
(mosaïque de S[t] Apollinaire Nouveau ; — détail).

sion des assemblées chrétiennes, les hommes tenant la nef droite de l'église, les femmes la nef gauche ; et comme les agneaux symboliques sortent de Bethléem et de Jérusalem, elles aussi sortent de deux villes, mais

de deux villes réelles, qui sont Ravenne et Classis : représentations du plus haut intérêt historique, malgré les nombreuses retouches qu'elles ont subies. Les saints, qui sortent de Ravenne, sont au nombre de vingt-six, d'attitude pareille dans leurs manteaux blancs à longs plis, presque tous imberbes et faisant face au spectateur; des palmiers les séparent, et leurs noms sont inscrits au-dessus de leurs têtes. A l'extrémité de la nef qui touche au chœur, le Christ (fig. 154), vers qui se dirige cette imposante procession, est assis sur un trône byzantin entre quatre anges tenant de longues hastes. Les saintes, au nombre de vingt-deux, sont toutes gracieuses dans leurs robes brodées d'or et de perles; des voiles blancs descendent de leur chevelure tressée, que couronnent de petits diadèmes; des lis et des palmiers les séparent (fig. 153). Devant leur procession, les trois Mages (fort maladroitement restaurés) s'élancent vers la Vierge, qui, tenant sur ses genoux l'Enfant divin, est escortée, comme le Christ, de quatre anges.

Ces graves et solennelles théories, qui évoquent le souvenir des merveilles de la Grèce, appartiennent-elles à l'époque de l'exarchat, comme on le veut généralement? ou, tout en admettant qu'elles furent retouchées ensuite par des artistes byzantins, n'est-il pas plus juste d'en faire honneur aux ingénieux mosaïstes qui, sous le règne de Théodoric, représentèrent, au sommet de cette même nef, ces figures d'apôtres et de prophètes, d'une tenue encore si classique, et les admirables épisodes de la Vie et de la Passion du Christ?

Des prophètes et des apôtres sont debout, tenant des livres fermés ou de grands parchemins, dans les



Fig. 155. — Guérison d'un possédé (St Apollinaire Nouveau).



Fig. 156. — Séparation des boucs et des brebis (St Apollinaire Nouveau).

intervalles des fenêtres. Au-dessus d'eux une zone plus étroite se divise en petits compartiments où sont représentés tour à tour un épisode de l'histoire du Christ et un *velum* ou baldaquin arrondi sur lequel posent deux colombes.

Ne pouvant donner ici une étude détaillée de ce



Fig. 157. — Guérison de l'hémorroïsse (St Apollinaire Nouveau).

cycle d'une valeur iconographique si considérable, il faut nous contenter d'une sèche énumération, que les gravures du moins compléteront en partie.

A gauche de la nef (du même côté que la procession des saintes) sont représentés treize épisodes des miracles ou des paraboles du Christ; à droite, treize épisodes de sa Passion. Ce sont : 1. *La guérison d'un paralytique*



Fig. 158. — La pêche miraculeuse (St Apollinaire Nouveau).



Fig. 159. — La sainte Cène (St Apollinaire Nouveau).

(Matth., IX, 2-7). — 2. *La guérison d'un possédé* (Luc, VIII, 27-32, fig. 155). — 3. *La guérison du paralytique de Capharnaüm* (Marc, 3-12). — 4. *La séparation des boucs et des brebis* (Matth., XXV, 33, fig. 156). — 5. *Le denier de la veuve* (Marc, XII, 42). — 6. *Le Pharisien et le Publicain au seuil du Temple* (Luc, XVIII, 10-14, fig. 128). — 7. *La résurrection de Lazare* (Jean, XI, 38-44). — 8. *Jésus et la Samaritaine* (Jean, IV, 7). — 9. *La guérison de l'hémorroïsse* (Matth., IX, 20-22, fig. 157). — 10. *La guérison de deux aveugles* (Matth., IX, 27-30). — 11. *La pêche miraculeuse* (Luc, V, 6, fig. 158). — 12. *La multiplication des pains* (Matth., XIV, 15-21). — 13. *Autre multiplication des*

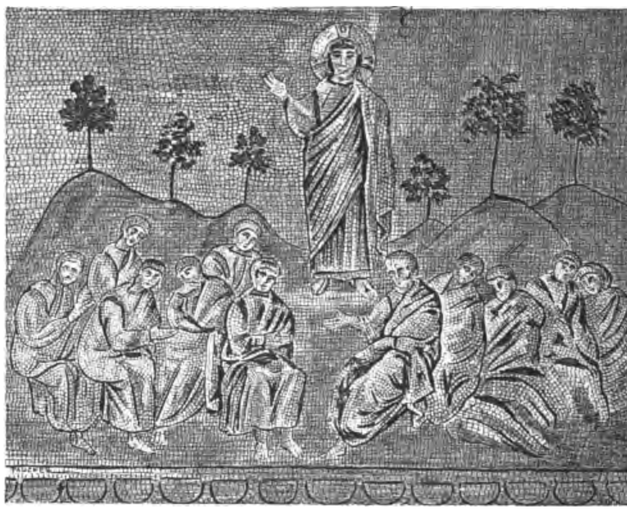


Fig. 160. — Jésus au mont des Oliviers (S[t] Apollinaire Nouveau).



Fig. 161. — Le baiser de Judas (S[t] Apollinaire Nouveau).



Fig. 162. — Jésus devant Caïphe (S[t] Apollinaire Nouveau).

pains (Matth., XV, 32-38). — 14. *La sainte Cène* (Matth., XXVI, 20, fig. 159). — 15. *Jésus au mont des Oliviers* (Matth., XXVI, 39, fig. 160). — 16. *Le baiser de Judas* (Matth., XXVI, 49, fig. 161). — 17. *L'arrestation de Jésus* (Matth., XXVI, 50). — 18. *Jésus devant*



Fig. 163. — Le reniement de saint Pierre (St Apollinaire Nouveau).

Caïphe (Matth., XXVI, 64, fig. 162). — 19. *La prédiction du reniement de saint Pierre* (Matth., XXVI, 34). — 20. *Le reniement de saint Pierre* (Matth., XXVI, 69, fig. 163). — 21. *Judas rapportant les trente pièces d'argent* (Matth., XXVII, 3). — 22. *Jésus devant Pilate* (Matth., XXVII, 11, fig. 164). — 23. *La montée au*



Fig. 164. — Jésus devant Pilate (S[t] Apollinaire Nouveau).



Fig. 165. — La montée au Golgotha (S[t] Apollinaire Nouveau).

Golgotha (Matth., XXVII, 32, fig. 165). — 24. *Les saintes Femmes au tombeau* (Matth., XXVIII, 5, fig. 131). — 25. *Apparition de Jésus aux apôtres* (Matth., XXVIII, 17). — 26. *Les disciples d'Emmaüs* (Luc, XXIV, 27).

Bon nombre de ces tableaux, surtout dans la première série, semblent directement inspirés de l'art des catacombes, ou plutôt encore des bas-reliefs funéraires, dont ils conservent la simplicité d'attitudes et de composition. On retrouve sur les sarcophages ce disciple qui partout, dans les treize premiers tableaux, accompagne Jésus : c'est, d'une façon générale, le témoin, l'évangéliste, une de ces figures impersonnelles et synthétiques si familières à l'antiquité. C'est toujours aussi le Christ jeune et imberbe des catacombes et des sarcophages qui guérit le paralytique et ressuscite Lazare; mais, dans les scènes de la Passion, il se transforme, sa tête virile et barbue reprend l'aspect majestueux que lui ont donné les mosaïques romaines. L'originalité, qui paraissait déjà dans plusieurs mosaïques de la première série (le Denier de la Veuve, le Pharisien et le Publicain), devient plus frappante dans les scènes de la Passion. Pour la première fois l'art chrétien ose représenter les douloureux mystères, mais il le fait avec le souci visible de ne pas amoindrir la majesté de Dieu. Ni Flagellation, ni Crucifiement, rien de ces tableaux sanglants et tristes que préfèrera bientôt la dévotion populaire; le Christ est toujours un roi paisible et puissant, vêtu de pourpre et d'or, qui domine juges et bourreaux par son attitude et même par sa taille (c'est là encore un point de ressemblance aux sarcophages); et

si le mosaïste a représenté le Chemin du Golgotha, il a eu soin de faire porter la croix infamante par le Cyrénéen.

La composition de ces petits tableaux est parfaite, le coloris harmonieux et riche, le dessin correct malgré quelque raideur; l'heureux choix des sujets marque bien les progrès accomplis depuis un siècle dans l'intelligence du décor. En suppléant par la pensée les mosaïques manquantes de l'abside et du chœur, on s'étonne qu'à une époque déjà barbare il ait pu survivre autant de saines et classiques traditions.

Une pareille œuvre suffit à nous faire apprécier les artistes employés par Théodoric. Mais combien n'est-il pas regrettable que les mosaïques dont le roi goth avait fait orner son palais aient disparu dès le IXe siècle! Elles furent grattées par ordre de Charlemagne, qui fit enlever du palais jusqu'au dernier cube d'émail avec les marbres et les bronzes, pour décorer sa résidence impériale d'Aix-la-Chapelle.

Cependant, avant le milieu du VIe siècle, un grand nombre d'églises de Ravenne recevaient encore un revêtement de mosaïques. De tant de richesses il reste, au palais archiépiscopal, une chapelle où l'on voit une image du Christ en cuirasse de guerrier, puis des médaillons représentant encore le Christ parmi des saints et des apôtres, enfin les symboles des Évangélistes. Les mosaïques absidales de St Michel in Affricisco, achetées en 1847 à Venise, ont été transportées au musée de Berlin. Dans la conque de l'abside était figuré le Christ juvénile, debout entre les archanges Michel et Gabriel. Sur l'arc on voyait encore le Christ, mais barbu et

assis sur un trône entouré de deux anges portant des hastes et de sept autres sonnant de la trompette.

Cette première moitié du VIe siècle n'a laissé à Rome, si pauvre à côté de Ravenne, que la mosaïque insignifiante de St Étienne le Rond, et la belle décoration absidale des Sts Cosme et Damien (526-530). Cette dernière œuvre demeure encore du plus grandiose effet, bien que l'exhaussement considérable du sol de l'église, au XVIIe siècle, en ait rendu la vue d'ensemble presque impossible (fig. 166). Au fond de l'abside, le Sauveur, de proportions gigantesques, est debout sur la montagne d'où jaillit le Jourdain. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau surchargés d'or; une auréole d'or lui ceint la tête; autour de lui, dans le ciel d'un bleu sombre, des nuages rougeâtres sont épars. Il tient un volume de la main gauche, et lève la main droite en geste de proclamation. Saint Pierre et saint Paul, debout à ses côtés, lui présentent les médecins martyrs de la Médie, Cosme et Damien, qui tiennent leurs couronnes sur leurs mains voilées; derrière saint Damien est saint Théodore, dans la même attitude; derrière saint Cosme, le pape Félix IV tenant le modèle de l'église, figure disparate du XVIIe siècle. Aux extrémités de la scène sont les palmiers habituels. Une zone inférieure présente l'Agneau mystique debout sur la montagne aux quatre fleuves, vers laquelle accourent les douze brebis sorties de Bethléem et de Jérusalem.

L'arc de la tribune, qui a malheureusement été rétréci par une restauration, illustrait, plus complètement encore que l'arc triomphal de St Paul hors les Murs, les visions de l'Apocalypse. Au centre de la zone

supérieure, un médaillon à fond d'azur renferme l'image de l'Agneau mystique couché sur un autel surmonté d'une croix, avec le livre aux sept sceaux ouvert à ses pieds. A droite et à gauche sont les candélabres ardents, puis quatre anges sortant du milieu de nuages bleus et rougeâtres, enfin les symboles des Évangélistes, en partie détruits; plus bas étaient repré-



Fig. 166. — Mosaïque absidale des Sts Côme et Damien.

sentés les vingt-quatre vieillards, dont il ne reste plus que deux bras tenant des couronnes. Le tout se détachait sur un fond d'or.

La mosaïque des Sts Cosme et Damien est une œuvre unique dans l'histoire de l'art chrétien; on n'oublie pas l'éclat intense de ce ciel bleu sombre taché de rouge, non plus que le caractère étrange, énergique et farouche de ces colossales figures. Le style romain s'est

transformé sous l'empreinte de la domination gothique; ces visages sévères, ces corps vigoureux et rudes, sont ceux des barbares romanisés qui depuis un siècle peuplent l'Italie. La composition reproduit les anciens modèles avec une ampleur inusitée; elle y ajoute cependant un détail que nous n'avons encore rencontré qu'aux catacombes : la présentation officielle des nouveaux élus conduits au Christ par les princes des apôtres. La mosaïque des Sts Cosme et Damien marque pour Rome le terme de l'activité et de l'invention artistiques; dès la fin du VIe siècle, la décadence va s'accentuer toujours plus; bientôt l'inertie et la maladresse des artistes leur permettront tout au plus de reproduire, en les altérant, les compositions de leurs devanciers.

Au milieu du VIe siècle, Ravenne seule demeure encore active, et, lorsqu'en 552, elle échappe à la puissance des Goths, l'exarchat amène l'art byzantin à sa suite. Est-ce à dire qu'il y ait une différence tranchée entre les monuments nouveaux et les œuvres d'autrefois? Mais l'art byzantin, au VIe siècle, n'a pas encore une vie propre, un style spécial, ce caractère de raideur hiératique et farouche qui le distinguera plus tard; les mêmes traditions gréco-romaines, toutes dégénérées qu'elles soient, se continuent en Orient comme en Occident. Les belles mosaïques de St Vital, qui furent terminées sous le règne de Justinien, sont bien une suite logique des œuvres précédentes; la main d'artistes grecs s'y révèle seulement par une certaine souplesse de formes et surtout une richesse d'ornementation que l'on ne retrouve plus, depuis près d'un siècle, dans les mosaïques romaines.

Dans cette immense rotonde, d'une architecture si originale, le chœur seul est revêtu de mosaïques; mais ce revêtement, encore intact aujourd'hui, compose un ensemble merveilleux de coloris, de composition, et même d'expression mystique.

L'idée essentielle de ce grand décor, c'est la glorification du Sacrifice de la Messe; et jamais l'art chrétien

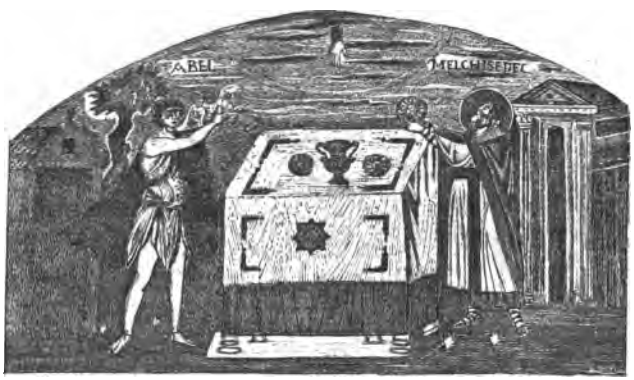


Fig. 167. — Les Sacrifices d'Abel et de Melchisédech (Mosaïque de St Vital).

n'a illustré avec plus d'intelligence un plus admirable sujet. Les mosaïques du chœur quadrangulaire qui précède l'abside donnent un commentaire et presque une traduction de cette partie du Canon de la Messe qui suit immédiatement l'Élévation. A droite et à gauche, au-dessus de petites arcades dans l'intervalle desquelles on voit des colombes posées sur des corbeilles eucharistiques, deux compositions enfermées dans un cintre élégant représentent, l'une Abel et Melchisédech offrant

leurs dons au Seigneur (fig. 167), l'autre Abraham recevant les trois anges et se préparant à immoler Isaac (fig. 168). Le symbolisme paraît surtout grandiose dans la première scène, où le pasteur Abel, sortant de sa cabane, et le prêtre Melchisédech de son temple, s'approchent tous deux du même autel portant sur une nappe brodée le calice du salut; tous deux lèvent leurs dons



Fig. 168. — Les Sacrifices d'Abraham (mosaïque de St Vital).

vers le ciel rayé de nuages d'où sort la main divine en signe d'acceptation. Dans l'autre scène, que de détails à louer! la superbe attitude des trois anges, la démarche vieillie et chancelante d'Abraham, la posture attentive de Sara, le paysage qui, mieux encore qu'au mausolée de Placidie, est traité avec un visible souci du détail pittoresque.

Sans insister sur le décor moins important des parois supérieures (anges soutenant le monogramme du Christ, images des prophètes Isaïe et Jérémie, scènes de la vie de Moïse, figures des quatre Évangélistes

accompagnés de leurs symboles), regardons cette voûte magnifique où, parmi des feuillages verts tranchant sur un fond d'or, quatre anges d'une élégance parfaite soutiennent de leurs bras tendus l'image de l'Agneau divin, l'hostie sans tache du sacrifice. Regardons encore ce grand arc du chœur, où les médaillons des douze apôtres, avec ceux des saints Gervais et Pro-



Fig. 169. — Mosaïque absidale de St Vital.

tais, entourent le médaillon du Christ, et venons enfin à l'abside, où l'art de Byzance a mis plus nettement son empreinte. Dans la conque dominant l'autel, le Christ, jeune et imberbe, vêtu d'un large manteau de pourpre, est assis sur le globe du monde; sa main gauche s'appuie sur un *volumen,* sa main droite présente une couronne. Deux anges, à la chevelure noire ceinte d'une bandelette blanche, debout sur le sol émaillé de fleurs, lui présentent saint Vital nimbé, vêtu d'une dalmatique d'or, et l'évêque Ecclésius, portant sur ses

mains voilées le modèle de l'église dont il est le fondateur; l'absence de nimbe, le caractère vivant et distinct de la tête indiquent bien que nous avons un portrait sous les yeux (fig. 169). Les deux grandes compositions qui encadrent l'abside sont célèbres moins encore comme œuvres d'art que comme documents historiques. Elles ont été trop souvent décrites et gravées pour qu'il soit nécessaire d'en parler longuement (BAYET, *l'Art byzantin*, p. 64). A gauche, l'empereur Justinien, entouré de ses gardes et du clergé, apporte ses présents à l'église de S[t] Vital; à droite, Théodora, entourée de ses femmes, s'approche de la porte de l'église, dont un serviteur soulève le rideau brodé. Nulle description de chroniqueur ne pourrait, mieux que ces mosaïques, nous donner idée du luxe et du cérémonial de la cour byzantine.

L'art chrétien va s'éteindre à Ravenne, après y avoir jeté un si vif éclat. Les mosaïques de S[t] Apollinaire in Classe, le dernier monument de cette glorieuse époque, ne seront terminées qu'à la fin du VII[e] siècle; elles marquent, sous la décadence croissante de l'exécution, le suprême effort du symbolisme. Au fond de l'abside, dans un médaillon à fond bleu parsemé d'étoiles d'or, la croix gemmée porte à son centre le buste du Sauveur; en haut est l'inscription ΙΧΘΥC; en bas, SALVS MVNDI; à droite et à gauche, l'A et l'Ω. Au-dessus du médaillon, deux figures, près desquelles on lit les noms de Moïse et d'Élie, sortent des nues où apparaît la main divine; au-dessous, dans une vaste prairie semée d'arbres et de fleurs, trois brebis, les apôtres Pierre, Jacques et Jean lèvent la tête vers la

Croix symbolique, et saint Apollinaire, entouré de son troupeau, contemple, les bras levés, cette image grandiose de la Transfiguration.

Sur l'arc de l'abside, le médaillon du Christ est entouré des symboles des Évangélistes, les douze brebis sortent de Bethléem et de Jérusalem; sur les parois latérales, une même composition réunit les sacrifices mystiques d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech; une autre représente l'empereur Constantin Pogonat donnant à l'évêque Réparatus les privilèges d'affranchissement de son église. Ces dernières mosaïques, d'un dessin et d'un coloris très médiocres, ne sont plus que de faibles imitations du beau décor de S[t] Vital; seule, la mosaïque de l'abside, toujours étincelante dans l'austère nudité de la vieille basilique, résume en ses nobles et subtiles figures la haute inspiration chrétienne et le sentiment classique du décor qui ont inspiré pendant deux siècles l'art de Ravenne.

LA DÉCADENCE.
LE VII[e], LE VIII[e] ET LE IX[e] SIÈCLE[1].

En moins d'un demi-siècle, durant les guerres affreuses qui ont épuisé l'Italie, l'art latin s'est précipité dans une irrémédiable décadence. Les artistes ont quitté Rome, il n'y demeure que des ouvriers. Le nombre considérable de mosaïques dont Rome sera encore décorée pendant trois siècles ne peut faire illu-

1. De Rossi, Crowe et Cavalcaselle, Vitet, Gerspach, ouvrages cités. — Müntz, *Notes* (Revue archéologique, 1874, 1877, 1884).

sion sur leur valeur ; à part quelques monuments où paraît une imagination nouvelle, on ne rencontre plus que des redites banales du même sujet, des images groupées au hasard, sans expression et sans vie. Ces figures maigres et raides, aux yeux caves, dont on fait si volontiers honneur au style byzantin, ne sont pourtant pas œuvres d'artistes grecs ; elles continuent la tradition romaine, mais avec quelle inconscience et quelle maladresse ! L'art byzantin, qui ne pénètre en Italie qu'à de rares intervalles avant le xe siècle (et surtout à l'époque des persécutions des iconoclastes), reste bien supérieur à ces tristes productions du style ascétique ; il conserve longtemps encore le sens de la couleur et du mouvement, l'intelligence décorative que l'Italie a si vite perdue.

L'arc triomphal de St Laurent hors les Murs, décoré de mosaïques sous le pontificat de Pélage II (578-590), présente en son milieu le Christ assis sur le globe du monde, tenant la croix d'une main et bénissant de l'autre. Saint Pierre et saint Paul sont debout à ses côtés. A droite, saint Étienne tient ouvert un livre où on lit : *Adesit anima mea;* près de lui, saint Hippolyte s'avance pour offrir au Christ sa couronne de martyr. A gauche, derrière saint Pierre, saint Laurent qui tient, en même temps que la croix, un livre ouvert où on lit : *Dispersit... dedit pauperibus,* présente au Christ le pape Pélage, portant sur ses mains voilées le modèle de la basilique. Aux extrémités de l'arc sont les villes mystiques ; mais, l'espace manquant, le mosaïste a négligé de représenter les agneaux qui doivent en sortir.

De la même époque (fin du VIe siècle et premières années du VIIe), dataient les mosaïques des Sts Apôtres, de Ste Agathe, de l'oratoire de Ste Lucie, qui n'ont pas été conservées. La mosaïque absidale qui orne la charmante basilique de Ste Agnès hors les Murs appartient au pontificat d'Honorius Ier (625-640); elle ne comprend que trois figures sur fond d'or : au milieu s'avance sainte Agnès, vêtue en impératrice et coiffée d'un diadème, avec l'épée de son martyre jetée à ses pieds; à sa gauche est le pape Symmaque, à sa droite le pape Honorius, portant le modèle de sa basilique. En haut apparaît, parmi des nues blanchâtres, au-dessus de deux zones bleues semées d'étoiles, la main de l'Éternel qui tend à la jeune sainte la couronne de gloire.



Fig. 170. — Christ bénissant (mosaïque absidale de St Venance).

Le pape Jean IV (640-642) enrichit l'oratoire de St Venance d'une mosaïque absidale intéressante à étudier, malgré la barbarie des figures; c'est évidemment une imitation de la grande mosaïque du Lateran, telle qu'elle devait être avant la restauration de Torriti,

Parmi des nuages rouges qui ressortent vivement sur un fond d'or, se détache le buste gigantesque du Christ bénissant, figure robuste et barbue, aux longs cheveux bouclés (fig. 170) ; deux anges au manteau flottant volent à ses côtés. Au bas de la mosaïque, la Vierge voilée, dans l'attitude orante, est entourée des saints Pierre et Paul, Jean-Baptiste et Jean Évangéliste, Domnius et Venance, enfin de deux papes dont l'un, Jean IV, porte, selon l'ordinaire, un modèle d'église. Sur les parois latérales de l'arc sont représentés huit martyrs de la persécution de Dèce ; sur le tympan, les symboles des évangélistes et les deux villes saintes.

La petite mosaïque absidale de St Étienne le Rond, qui date du pontificat de Théodore Ier (642-649), représente la Croix gemmée, dressée sur le sol fleuri, et portant le médaillon du Christ; au-dessus, dans une zone semée d'étoiles blanches, la main de Dieu tient une couronne; aux côtés de la Croix sont debout les saints Primus et Felicianus. A St Pierre aux Liens, l'image votive de saint Sébastien, exécutée en 680, rappelle les dernières mosaïques de Ravenne; le saint dont les peintres de la Renaissance célèbreront la radieuse jeunesse est devenu ici un vieillard au corps étroit et maigre, dont un coloris terne et grisâtre accentue encore la tristesse.

Auprès des nombreux monuments du VIIe siècle, la part du VIIIe nous paraîtrait médiocre, si nous ne tenions compte que des mosaïques assez insignifiantes aujourd'hui conservées ; et cependant l'activité artistique de ce malheureux siècle n'eut pour ainsi dire point d'arrêt. Il ne reste que de bien petits fragments

de la riche décoration dont le pape Jean VII (705-708) avait fait revêtir l'oratoire de la Vierge, dans la basilique Vaticane : c'était tout un cycle de mosaïques, égalant presque par le nombre, sinon par la beauté, les cycles de S[te] Marie Majeure et de S[t] Apollinaire Nouveau. Les notes et les dessins laissés par l'archiviste Grimaldi, au commencement du XVII[e] siècle, nous permettent heureusement de reconstituer ce vaste ensemble.

Au fond de la chapelle, une abside appuyée à deux belles colonnes torses, ornées de pampres, montrait l'image de la Vierge Mère, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, parmi les apôtres Pierre et Paul. La paroi supérieure était divisée en huit compartiments. Celui du centre, double des autres, présentait l'image de la Vierge Reine, nimbée et coiffée du diadème, debout en attitude orante sur une sorte de piédestal ; à sa droite s'avançait le pape, ayant le nimbe carré qu'on ne donnait qu'aux vivants, et portant sur ses mains voilées le modèle de sa chapelle. L'image de la Vierge est aujourd'hui conservée dans l'église de S[t] Marc, à Florence ; l'image du pape Jean est dans les cryptes Vaticanes. Les sept autres compartiments représentaient la vie du Christ ; c'était, en commençant par la gauche : 1. *L'Annonciation et la Visitation.* — 2. *La Nativité, le Bain de l'Enfant Jésus, la Guérison de Salomé,* et *l'Annonciation aux bergers.* — 3. *L'Adoration des Mages.* Le principal fragment de cette composition a été transporté dans la sacristie de S[te] Marie in Cosmedin. On y voit la Vierge, vêtue d'une robe violette et d'un manteau bleu, assise sur un trône gemmé, derrière lequel saint Joseph est debout ; elle tient sur ses

genoux l'Enfant Jésus, qui se penche et tend une main vers la cassette remplie de pièces d'or que lui apporte un des rois Mages. Il ne reste de la figure du roi que les deux bras qui soutiennent la cassette ; un ange, vêtu de blanc, aux ailes bleues et vertes, se tient debout un peu en arrière, comme invitant les Mages à s'approcher. — 4. *La Présentation au Temple* et *le Baptême du Christ*. — 5. *La Guérison de l'aveugle* et *de l'hémorroïsse*. De ce compartiment doit provenir une figure du Christ vêtu d'un manteau pourpre, que possède le musée de Lateran. — 6. *La Résurrection de Lazare ; l'Entrée à Jérusalem ; la Cène*. — 7. *Le Crucifiement; la Descente aux Limbes; les saintes Femmes au Tombeau*. Les figures de la Vierge et de Longin, provenant du Crucifiement, sont conservées aux cryptes Vaticanes.

En face de cette paroi consacrée à la vie du Christ, une autre était consacrée à la vie des saints Pierre et Paul. Ce second cycle de mosaïques comprenait six compartiments : 1. *La Prédication de saint Pierre à Jérusalem*. — 2. *La Prédication de saint Paul à Antioche*. — 3. *La Prédication de saint Pierre à Rome*. Cette composition, à demi ruinée, est conservée aux cryptes Vaticanes. — 4. *La Dispute contre Simon le Magicien*. — 5. *La Chute de Simon le Magicien*. — 6. *Le Crucifiement de saint Pierre* et *la Décollation de saint Paul*.

Le principal défaut de ce décor est le manque d'unité. Ce ne sont plus, comme à Ravenne, des œuvres simples et fortes, merveilleusement adaptées, par le petit nombre et la noble attitude des figures, aux exigences

de l'architecture chrétienne; ce sont des compositions tourmentées, inégales, qui réunissent en un même compartiment plusieurs scènes, et parfois relèguent à l'arrière-plan le motif principal. Quelque souvenir des traditions classiques apparaît d'ailleurs dans l'expression des figures et l'arrangement des draperies ; l'Adoration des Mages de Ste Marie in Cosmedin conserve encore de la beauté.

Nous n'avons que des renseignements très vagues sur les mosaïques dont les papes Grégoire II (715-731), Grégoire III (731-741), Zacharie (741-752) et Paul Ier (757-767) enrichirent la basilique de Lateran. Un dessin de Grimaldi, publié par M. Müntz, nous a conservé la composition d'une mosaïque donnée par Paul Ier à l'oratoire de Ste Marie in Turri, dans la basilique Vaticane. Un cercle étoilé, qui renferme le Christ assis et bénissant, est porté dans les airs par des anges; plus bas, quatre saints lèvent leurs couronnes vers le Christ. A St Théodore, la mosaïque absidale, exécutée sous le pontificat d'Adrien Ier (772-795), reproduit à peu de chose près la composition de St Laurent hors les Murs.

La fin du VIIIe siècle et les premières années du IXe apportent à l'Italie la paix et la richesse, grâce à la protection bienfaisante de Charlemagne. Pourquoi la renaissance carolingienne, qui développe si activement l'art franco-germanique, ne réussit-elle pas à renouveler l'art italien? Les encouragements du grand empereur et le zèle des papes ne faisaient pas défaut; mais il n'y avait plus à Rome ni mosaïstes ni peintres de talent. Léon III et Pascal Ier, qui construisirent et

restaurèrent un si grand nombre d'églises, qui achetèrent à Byzance des pièces d'orfèvrerie splendides, des étoffes brochées et brodées représentant des scènes religieuses (telle, au trésor de St Pierre, la dalmatique dite de Charlemagne), ces papes éclairés et généreux ne purent sauver l'art romain de sa ruine. Les mosaïstes ne savent plus dessiner des figures vues de face, ni à plus forte raison les grouper; et comment leur demander l'exactitude des portraits? Le pape Pascal Ier, qui est représenté dans trois mosaïques, à Ste Praxède, à Ste Cécile, à Ste Marie in Dominica, l'est chaque fois sous des traits différents. Vers l'an 800, Léon III (795-816) fit construire au palais de Lateran deux grands *triclinia* qui furent décorés de mosaïques. Dans l'abside du premier étaient représentés le Christ avec la Vierge, les apôtres Pierre et Paul, et quelques saints; sur l'arc de l'abside, les vingt-quatre vieillards et les élus de l'Apocalypse, entourés de quatre anges. L'abside du second montrait une composition célèbre, aujourd'hui connue par la copie que le pape Benoît XIV, au XVIIIe siècle, en fit exécuter et placer en face du Lateran. Cette copie, aussi fidèle qu'on la pouvait faire alors, peut nous renseigner sur l'ordonnance, sinon sur le style de l'œuvre primitive, consacrée à glorifier l'alliance conclue par Charlemagne entre l'Empire d'Occident et le Saint-Siège. Au centre, le Christ est debout parmi les Apôtres maladroitement serrés; à gauche, le Christ est assis sur un trône, donnant les clefs du ciel au pape Silvestre et le *labarum* à Constantin; à droite, saint Pierre, également assis, donne à Léon III l'étole papale, à Charlemagne un

étendard. Le pape et l'empereur portent le nimbe carré, insigne des vivants. Deux têtes d'apôtres, les seuls restes de la mosaïque primitive qui subsistent au musée chrétien du Vatican, témoignent encore de quelque science des proportions et du modelé. Il n'en est plus de même d'une autre mosaïque, exécutée cependant aussi sous le pontificat de Léon III, dans l'église des Sts Nérée et Achillée, où elle revêt l'arc de l'abside. Au centre est représentée la Transfiguration : le Christ surgit dans une gloire ovale qui se détache sur un ciel bleu semé de nuages rouges et blancs; à ses côtés Élie et Moïse sont debout, et les trois apôtres se prosternent ou plutôt rampent sur le sol. A gauche, on voit l'Annonciation, où la Vierge assise paraît de taille démesurée; à droite, la Vierge, également assise, et accompagnée d'un ange, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus.

Les mosaïques de Ste Praxède, dont l'exécution n'est pas meilleure, ont du moins le mérite de présenter un imposant ensemble; l'abside, l'arc triomphal, la chapelle de St Zénon, étalent une vaste surface d'or et d'azur, où se pressent des figures en nombre infini. La mosaïque de l'abside n'est autre chose qu'une copie de la grande composition des Sts Cosme et Damien, copie littérale autant que possible, avec les seules variantes qu'imposaient le lieu à décorer et l'époque de la décoration : les deux sœurs Praxède et Pudentienne remplacent les deux frères Cosme et Damien, le pape Pascal est substitué à Félix IV, et saint Zénon à saint Théodore. D'ailleurs même nombre et même attitude des personnages, même encadrement de palmiers, mêmes agneaux sortant des deux villes mystiques. La

mosaïque du grand arc, non moins soigneusement imitée de l'œuvre du vi^{e} siècle, n'a d'autre intérêt pour nous que d'être intacte. Les symboles des Évangélistes, dont il ne reste qu'une partie aux Sts Cosme et Damien, surtout les deux groupes des vingt-quatre vieillards, sont ici entièrement représentés. Mais que cette copie est donc pauvre ! que ces figures sont maigres et mesquines! Les quatre anges qui entourent le trône de l'Agneau, si puissants, si vivants dans l'œuvre du vi^{e} siècle, comme ils paraissent chétifs et lamen-

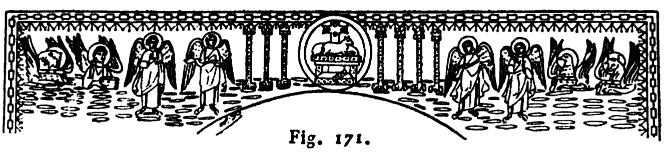


Fig. 171.

Partie supérieure du grand arc de Ste Fraxède.

tables maintenant! Quant aux vingt-quatre vieillards qui tendent leurs couronnes vers le Christ, ils sont dessinés de la façon la plus élémentaire : pour remplir l'espace toujours plus large laissé libre par l'évasement de l'arc, le mosaïste n'a trouvé rien de mieux que d'allonger démesurément les bras des figures supérieures.

Les mosaïques de l'arc triomphal (peut-être copiées de celles qui ornaient le premier *triclinium* de Léon III, au palais de Lateran) représentent un sujet nouveau dans l'iconographie chrétienne : l'image de la Jérusalem céleste, selon la description de l'Apocalypse, au chap. xxi. Au sommet de l'arc est figurée une large enceinte, percée à droite et à gauche d'une porte, et tout incrustée d'or. « Cette muraille était bâtie de

jaspe, et la ville était d'un or pur, semblable à du verre très clair. Et les fondements de la muraille de la ville étaient ornés de toutes sortes de pierres précieuses. » Dans cette enceinte sont debout vingt et un personnages : au centre le Christ bénissant, avec deux anges; sur le devant les douze apôtres divisés en deux groupes, à la tête desquels on voit d'un côté la Vierge Marie et saint Jean-Baptiste, de l'autre sainte Praxède; en ar-

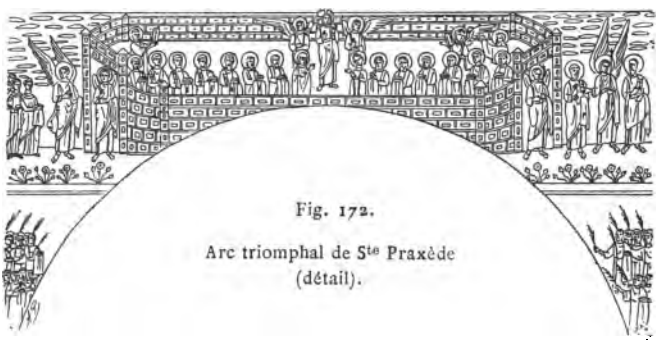


Fig. 172.

Arc triomphal de Ste Praxède (détail).

rière, près des portes, deux prophètes, Isaïe et Jérémie, le premier imberbe, tenant un parchemin avec l'inscription : LEGE (lis), l'autre barbu et précédé d'un ange qui lui montre le Seigneur. Le Christ est vêtu de pourpre et d'or; la Vierge porte une robe jaune très simple, avec un manteau noir ramené sur la tête; sainte Praxède, vêtue de pourpre, a un diadème et un collier de perles, comme il sied à la titulaire de l'église; saint Jean-Baptiste est couvert d'un manteau sombre; quant aux apôtres et aux deux prophètes, ils sont tous vêtus de blanc. Des trois anges, deux sont en blanc, un en rouge; enfin le Précurseur et les apôtres (à l'exception

de saint Pierre tenant une clef d'or) portent des couronnes d'oblation.

De petits nuages parsèment le ciel. Hors de l'enceinte se pressent les cent quarante-quatre mille élus (Ap., XIV, 1), qui forment plusieurs groupes; hommes et femmes, tous sans nimbe, d'âge et d'aspect différents, couvrant leurs mains d'un voile, ou élevant des couronnes, ou encore tendant leurs bras vers la Jérusalem céleste, ils s'approchent des portes que gardent quatre anges avec les apôtres Pierre et Paul.

La gaucherie des mouvements, la barbarie des visages, tous les défauts qui éclatent dans cette composition singulière n'empêchent point qu'elle ne frappe l'attention par son étrangeté même. Jamais encore les mosaïstes n'avaient réuni dans un seul tableau une quantité si prodigieuse de figures, jamais ils ne les avaient groupées, avec un labeur aussi visible, pour obtenir un effet de perspective. A Ste Marie Majeure, dans les mosaïques de la nef, ce souci de la perspective apparaît plus d'une fois; et, bien que l'artiste du Ve siècle soit infiniment supérieur à celui du IXe, par son habileté à composer et à faire mouvoir les petits groupes, il n'est guère plus heureux lorsqu'il lui faut représenter les multitudes, par exemple dans le Passage de la mer Rouge (fig. 145). Combien la difficulté n'était-elle pas accrue, à Ste Praxède, par les dimensions énormes de l'arc à décorer!

La chapelle de St Zénon, appelée aussi chapelle du Paradis, s'ouvre dans la nef droite de la basilique. Elle est entièrement décorée de mosaïques à fond d'or. Sur la façade se déploient deux zones de médaillons où

sont représentés en buste la Vierge avec l'Enfant Jésus au milieu de deux saints et de huit saintes, et le Christ bénissant au milieu des apôtres; deux médaillons plus grands, en dehors de ces zones, représentent peut-être Élie et le Précurseur. A l'intérieur, sur la paroi qui fait face à l'entrée, on voit encore, dans une petite abside, la Vierge assise avec l'Enfant Jésus, entre les saintes Praxède et Pudentienne; au-dessus de cette abside est l'image presque détruite de la Transfiguration; plus haut, aux deux côtés d'une fenêtre, la Vierge et le Précurseur sont debout. Dans la voussure de droite, il ne subsiste que deux têtes de saints et l'auréole du Christ; plus haut, sont debout les apôtres Jean, André et Jacques. Dans la voussure de gauche, l'Agneau se dresse sur la montagne aux quatre fleuves, où deux cerfs et deux biches vont se désaltérer; au-dessous, dans un panneau rectangulaire, sont les bustes de la Vierge, des saintes Praxède et Pudentienne, et de la mère du pape Pascal (*Theodora episcopa*). Un petit panneau latéral encadre la Descente aux Limbes. Plus haut sont les figures en pied des saintes Agnès, Pudentienne et Praxède. Enfin, au revers de la façade, les apôtres Pierre et Paul acclament du geste un trône incrusté de



Fig. 173.
Détail de la voûte de la chapelle de St Zénon.

pierreries. A la voûte, quatre anges vêtus de blanc, sortes de cariatides élancées et sveltes, soutiennent de leurs bras nus le médaillon du Christ (fig. 173).

Toutes ces magnificences paraissent bien pauvres, dès que l'on oublie la richesse des matières employées pour ne s'attacher qu'au dessin des figures et au sens du décor : ces répétitions presque identiques, à deux ou trois reprises différentes, des mêmes images dans la même chapelle, sont l'indice d'une grande misère intellectuelle. On s'en apercevra mieux encore si l'on visite l'église de Ste Cécile; les mosaïstes du pape Pascal y ont reproduit machinalement l'abside de Ste Praxède, en se bornant à changer la figure de la sainte titulaire; cette copie d'une copie ne mérite pas une longue attention. D'autres mosaïques, aujourd'hui détruites, représentaient sur l'arc de la tribune les vingt-quatre vieillards, et la Vierge Reine trônant avec l'Enfant Jésus entre deux anges; deux groupes de cinq vierges portant leurs couronnes, comme dans les processions de St Apollinaire Nouveau, s'avançaient vers elle, parmi les palmiers, sur le gazon fleuri où s'élevaient les cités mystiques.

A Ste Marie in Dominica, les mêmes mosaïstes ont peut-être innové. L'abside est encadrée, comme celles de Ste Praxède et de Ste Cécile, par deux longues tiges de lis fleuries qui sortent de deux vases et soutiennent à leur sommet le monogramme du pape Pascal. Au milieu se détache une colossale figure de la Vierge, assise sur un trône et portant sur ses genoux l'Enfant qui bénit. Sur un tapis, devant le trône, le pape est agenouillé. A droite et à gauche, sur

un sol parsemé de fleurs, se pressent des anges aux vêtements blancs, dont les auréoles, se succédant comme à perte de vue dans le lointain, donnent l'illusion d'une infinie multitude. Tel est, du moins, l'effet de perspective qu'a voulu rendre le mosaïste; les moyens élémentaires dont il s'est servi pour l'obtenir sont déjà, selon la judicieuse observation de Vitet, ceux dont useront les peintres giottesques et Fra Angelico lui-même. Ce n'est pas la première fois que la mosaïque glorifie aussi solennellement la Vierge; la mosaïque absidale de Parenzo, en Istrie, exécutée sous Constantin IV Pogonat, dans la seconde moitié du VIIe siècle, lui donnait dèjà la place d'honneur que jusqu'ici le Christ seul occupait dans la Cour du ciel; mais c'est la première fois que les anges suffisent à peupler une abside, à l'exclusion des apôtres et des saints; la mosaïque de Ste Marie in Dominica semble ainsi préparer quelques-uns des plus délicats chefs-d'œuvre du moyen âge. Voilà sans doute l'unique éloge que l'on puisse faire de ce curieux monument dont l'exécution technique est lamentable. Mentionnons encore, sur l'arc de la tribune, une longue zone de figures, le Christ assis dans une gloire entre deux anges et les douze apôtres.

La dernière mosaïque romaine du IXe siècle, la plus mesquine et la plus pénible de toutes, celle de St Marc, fut exécutée sous le pontificat de Grégoire IV (827-844); c'est, avec de nouvelles figures de saints, la composition de l'abside de Ste Praxède, et, par conséquent, celle des Sts Cosme et Damien. Sur l'arc de la tribune, le buste du Christ bénissant paraît au milieu des symboles des Évangélistes.

Il est inutile de mentionner ici les mosaïques aujourd'hui détruites que Rome et plusieurs villes de l'Italie et de la Gaule, Aix-la-Chapelle surtout, la résidence de Charlemagne, possédèrent au cours du VIIIe siècle. On trouvera dans le Manuel de M. Gerspach la description des plus intéressantes de ces œuvres. Mais, avant de quitter cet art romain si tristement déchu, il faut s'arrêter un moment devant le dernier des grands cycles historiques antérieurs à l'an 1000, les fresques exécutées sous le pontificat de Formose (891-896) dans la nef de St Pierre. Détruites en 1506 avec tout le charmant décor de la vieille basilique, elles ne nous sont connues que par les notes de Grimaldi. Elles représentaient parallèlement, sans doute d'après les Bibles à miniatures si nombreuses au IXe siècle, les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, une grande partie des scènes que reproduiront, au XIIe siècle, les mosaïques de Monreale, au XIIIe, les fresques de la nef supérieure d'Assise. Vraiment, si l'on considère les peintures dont les églises d'Italie sont décorées du IXe au XIIIe siècle, on s'aperçoit qu'il n'y a point de brusque interruption entre la décadence de l'art gréco-romain et l'épanouissement de l'art du moyen âge ; il n'y a que de lentes et presque insensibles transformations. La mosaïque, trop coûteuse, est remplacée le plus souvent par la fresque. Le système décoratif et le choix des sujets ne varient point ; mais le style se renouvelle sous l'influence des peintres grecs, qui apportent à l'art italien épuisé leurs formules déjà trop absolues, et leur merveilleuse habileté d'exécution.



Fig. 174. — L'Entrée à Jérusalem (miniature de l'Évangile de Rossano).

LA MINIATURE[1]

Pour bien connaître de quelle façon l'art chrétien primitif a entendu la composition historique et quelles ressources lui a fournies l'illustration si variée de la Bible, à défaut des grands cycles de fresques ou de mosaïques le plus souvent détruits, on doit recourir aux miniatures. L'art d'enluminer les manuscrits, comme on dira au moyen âge, était déjà connu avant l'époque chrétienne; mais les plus anciennes miniatures gréco-romaines que l'on possède aujourd'hui datent du ve ou tout au plus du ive siècle. Le règne de Constantin, si fécond en belles œuvres d'art, multiplia les livres illus-

1. Kondakoff, *Histoire de l'Art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, t. Ier, Paris, 1886. — Garrucci, t. III.

trés. Nous savons par Eusèbe que Constantin possédait une bibliothèque des plus riches, et que, dès cette époque, on commençait à orner de miniatures les manuscrits des Évangiles. Il est évident que la Bible illustrée devait prendre place dans les bibliothèques à côté des belles éditions des auteurs classiques, dont l'Homère de Milan et les deux Virgiles du Vatican sont encore aujourd'hui des restes considérables. Dès le IVe siècle, les couvents recrutèrent toute une armée de calligraphes et de peintres; les moines, dans tout l'empire romain, recueillirent l'héritage des plus anciennes écoles de copistes. Les chefs-d'œuvre de patience et de goût laissés par les premiers enlumineurs chrétiens furent reproduits pendant des siècles, avec une merveilleuse fidélité. Quels modèles plus accessibles à tous que ces livres illustrés? Nulle part la tradition primitive ne pouvait mieux se conserver que dans la miniature. Aussi bien a-t-on commencé, dans ces dernières années, à étudier de façon scientifique l'histoire de la miniature, employant pour classer les illustrations des manuscrits la méthode dont on use depuis longtemps pour le classement des textes: ces illustrations, comparées entre elles et rattachées à une série de types originaux, se groupent tout naturellement en familles, familles d'évangéliaires, de psautiers, de passionnaires, etc., dont on peut suivre la filiation de siècle en siècle dans les diverses écoles. Nous comprenons ainsi pourquoi tel manuscrit dont l'écriture est du VIIe ou du IXe siècle, comme le rouleau de Josué ou le Térence de la bibliothèque Vaticane, nous reporte, par le caractère tout classique de ses

illustrations, à plusieurs siècles en arrière ; ces manuscrits miniés à l'aube même du moyen âge nous permettent d'apprécier justement les ressources dont disposait la peinture chrétienne aux IVe et Ve siècles.

Trois copies du XVIIe siècle, conservées à Rome, à Vienne et à Bruxelles, nous font connaître, bien qu'imparfaitement, les curieuses miniatures qui ornaient le calendrier de Constantin II (337-361). A côté de portraits des Césars et de figures allégoriques représentant des villes, Rome, Trèves, Constantinople, Alexandrie, toutes peintures assez médiocres, il y a dans ce manuscrit douze images des Mois qui ont conservé toute la grâce et toute la fraîcheur des œuvres antiques. Elles rappellent, avec plus de délicatesse encore, ces jolies images des Saisons que nous avons vues aux catacombes de Domitille et de Pontien (fig. 31). Leurs attributs sont aussi variés que possible : *Janvier* se chauffe à un grand feu ; *Février* tient une oie ; *Mars* met une alouette en cage ; *Avril* joue des cymbales ; *Mai* porte une corbeille de roses ; *Juin*, une corne d'abondance ; *Juillet*, une coupe de fruits ; *Août* mange une pastèque ; *Septembre* tient un lézard ; *Octobre* prend un lièvre au piège ; *Novembre* sacrifie à Isis ; *Décembre* s'éclaire d'une torche et joue aux dés.

Nous n'avons pas à étudier ici les miniatures toutes classiques des manuscrits d'Homère, de Virgile, de Térence, de Nicandre, de Dioscoride, où revit encore une fois la tradition facile et gracieuse des peintures de Pompéi. Mais la souplesse et l'habileté des œuvres antiques ne sont pas moins vivantes dans les premières illustrations de la Bible, et il s'y ajoute l'intérêt de

compositions nouvelles, traitées avec un sens artistique remarquable.

Le fragment de la Genèse grecque de Vienne appartient au ve siècle. C'est un manuscrit pourpre, à lettres d'or et d'argent, qui comprend aujourd'hui vingt-quatre feuillets ornés de quarante-huit miniatures. Les illustrations suivent pas à pas le texte sacré ; elles commencent à la scène du péché originel, et se continuent jusqu'à la mort de Jacob. Les auteurs de ces illustrations (dont les dernières sont évidemment d'une exécution plus négligée) n'avaient guère souci de l'iconographie ou du symbolisme que comportent ces grands sujets ; ils ont voulu composer des scènes pittoresques, variées, agréables à l'œil ; ils y ont parfaitement réussi. Les personnages sont groupés de façon très vivante, sans confusion aucune ; de petits paysages à la pompéienne, pleins de fraîcheur et d'animation, sont semés çà et là. Le Paradis terrestre est un jardin tout émaillé de fleurs. Le tableau de la Sortie de l'Arche et du Sacrifice de Noé, d'une ampleur superbe, a pour décor les rochers neigeux du mont Ararat. La rencontre d'Abraham et de Melchisédech rappelle la composition analogue de Ste Marie Majeure, et annonce en même temps, par quelques détails symboliques, le sens profond des mosaïques de Ravenne. La rencontre d'Éliézer et de Rébecca (gravée dans l'*Art byzantin* de BAYET, p. 68) est d'une grâce et d'une simplicité parfaites. Les miniatures consacrées à l'histoire de Jacob offrent plus d'une ressemblance avec les mosaïques de Ste Marie Majeure, dont elles n'ont pas cependant les longueurs et les redites insupportables ; celles qui racontent l'histoire de

Joseph sont plus inégales ; mais il y a encore bien de la vivacité dans les épisodes du séjour chez Putiphar, bien du pittoresque dans la peinture de la cour du Pharaon. Un des derniers tableaux, la Bénédiction de Jacob (fig. 175), montre toute la noblesse des plus belles fresques antiques. C'est la meilleure tradition de l'antiquité qui revit dans la technique aisée et souple, dans



Fig. 175. — La bénédiction de Jacob (miniature de la Genèse de Vienne).

le coloris éclatant, dans les indications rapides, mais justes du dessin.

De la Genèse de Vienne procède sans doute la Genèse du British Museum (*Bible de Cotton*), également du ve siècle. Le manuscrit, qui comprenait cent soixante-cinq feuillets ornés de deux cent cinquante miniatures, a été affreusement détérioré par un incendie, en 1744. Autant qu'on en peut juger par les débris conservés, le dessin des figures y est plus négligé, et la technique semble annoncer déjà les habitudes byzantines; les draperies, qui dans la Genèse de Vienne ont encore toute

l'ampleur et la liberté classiques, deviennent raides, se sillonnent de plis étroits et nombreux; partout apparaissent des rehauts d'or.

Un des plus singuliers manuscrits que l'on puisse voir est le Josué de la bibliothèque Vaticane. C'est un rouleau de parchemin qui a onze mètres de long. Il présente un texte de l'histoire de Josué, texte incomplet de plusieurs chapitres, dont l'écriture appartient au VII[e] siècle; mais les miniatures, qui occupent la plus grande partie du rouleau, où elles se succèdent en file ininterrompue, reproduisent évidemment un original beaucoup plus ancien. Ce sont des aquarelles gouachées d'un coloris assez monotone, où domine la note brune. On devine la beauté de l'œuvre originale par l'ordonnance parfaite des groupes, l'animation des scènes guerrières, dont le peintre a tiré tout le parti possible; et il faut convenir qu'il était bien difficile de répéter sans monotonie et sans fatigue ces éternelles charges de cavalerie, ces mêlées de lances et de boucliers (fig. 176). Le copiste, tout instruit qu'il pût être, se trahit au dessin des figures, qui n'ont plus les belles proportions antiques : les têtes sont lourdes, les jambes grêles et les genoux énormes; mais il ne faut pas trop exiger d'un peintre du VII[e] siècle. Le plus intéressant, dans cette longue série d'illustrations, ce sont les petites figures mythologiques si fidèles à la tradition gréco-romaine, les personnifications de villes, de fleuves et de montagnes. Jéricho est une jeune femme assise, pensive, sous sa couronne de laurier; le mont Gébal, à demi couché, les jambes croisées, étend la main comme pour un appel; le Jourdain, vêtu de pourpre, s'appuie sur son

urne, et tient un rameau verdoyant. Si l'on compare ces miniatures aux mosaïques de Ste Marie Majeure, on est frappé de leur ressemblance ; mais ici encore, comme dans les compositions pastorales de la Genèse, le miniaturiste l'emporte de beaucoup sur le mosaïste; ses petits tableaux ont plus de souplesse et de vie; on

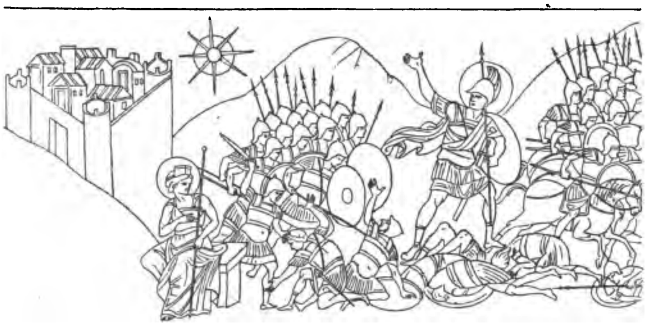


Fig. 176. — Josué arrêtant le soleil (miniature du Josué Vatican).

n'y sent point l'effort et la solennité qu'exige la mosaïque, avec son appareil difficile et coûteux.

Jusqu'ici, nous n'avons pas relevé dans les manuscrits illustrés des traces bien évidentes de byzantinisme ; et cependant la miniature est l'art byzantin par excellence ; mais, plus encore que les étoffes brodées ou que les ivoires, elle a conservé longtemps l'empreinte de l'art romain. Dans les manuscrits que nous allons passer en revue, manuscrits certainement copiés et illustrés en Orient, soit à Constantinople, soit à Alexandrie, nous trouverons, à côté de caractères plus particulièrement byzantins (une interprétation plus

théologique des textes sacrés, un dessin plus minutieux et plus raide), des souvenirs charmants de la grâce antique, des figures qui semblent empruntées aux villas de Pompéi ou aux chambres des catacombes.

L'Évangile syriaque, écrit en 586 par le moine Rabula, dans un couvent de Mésopotamie, et conservé depuis le xve siècle à la Bibliothèque Laurentienne de Florence, comprend, à la suite du texte, quatorze feuilles ornées de miniatures. Cinq grandes miniatures représentent le Christ glorieux recevant les Évangélistes, le Crucifiement et la Résurrection (fig. 177), l'Ascension, enfin la Descente du Saint-Esprit. Ce sont des tableaux d'exécution assez médiocre, mais d'une ordonnance remarquable, et d'une conception théologique qui rappelle à la fois certaines mosaïques de Ravenne et les célèbres portes sculptées de Ste Sabine. Les canons, ou séries de passages parallèles des quatre Évangiles, sont disposés sous d'élégants portiques aux fines colonnettes; c'est un ingénieux et simple encadrement, que reproduiront à l'infini les copistes du moyen âge. Au-dessus de la voûte arrondie de ces portiques, des oiseaux de toute sorte, des fleurs et des fruits rappellent ces gracieux décors des catacombes, que Ravenne et l'Orient adoptèrent si volontiers. Puis, à droite et à gauche des pilastres, une quantité de petites figures, d'un dessin et d'un coloris délicats, représentent des patriarches, des prophètes, et les principaux épisodes de l'Évangile. Plusieurs de ces petites scènes évangéliques, traitées avec une simplicité parfaite, ressemblent étonnamment aux compositions analogues de St Apollinaire Nouveau,

à Ravenne ; la tradition, qui bientôt sera souveraine dans l'art byzantin, commence à se former dès le VIe siècle.



Fig. 177. — Le Crucifiement (miniature de l'Évangile syriaque de Florence).

Cette tradition apparaît aussi, mais de façon plus inégale, dans les très belles miniatures de l'Évangile grec conservé à Rossano, en Calabre. Le manuscrit, ou

plutôt le fragment de manuscrit, à en juger par la splendeur de son texte, en caractères d'argent sur parchemin pourpre, doit provenir d'Alexandrie, où la culture intellectuelle fut si développée aux premiers siècles chrétiens. Il ne subsiste qu'une partie des miniatures, qui devaient illustrer toute l'histoire du Christ; elles ont été étudiées et calquées, en 1879, par

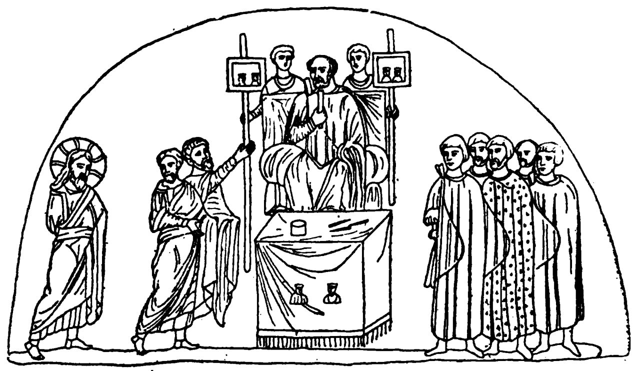


Fig. 178. — Jésus devant Pilate (miniature de l'Évangile de Rossano).

deux théologiens, MM. de Gebhardt et Harnack. Elles comprennent des figures de prophètes, debout dans une chaire et levant la main droite, comme pour une proclamation; un titre général, avec quatre médaillons des Évangélistes; un frontispice où l'on voit saint Marc écrivant sous la dictée de l'Inspiration; enfin quinze grandes compositions aux nombreux personnages se détachant sur le fond pourpre du parchemin.

Ces compositions semblent provenir de sources diverses. Les unes, comme la *Guérison de l'Aveugle* et la *Cène,* rappellent de fort près les mosaïques de

S[t] Apollinaire Nouveau; d'autres, comme la *Distribution du pain et du vin,* que l'on rencontre également dans l'Évangile de Rabula, sont déjà toutes byzantines; d'autres enfin, et les plus nombreuses, témoignent d'une grande originalité d'invention, et atteignent presque, au VI[e] siècle, toute l'ampleur des plus belles œuvres du XIV[e]. La *Parabole du Bon Samaritain,* re-



Fig. 179. — Les Juifs devant Pilate (miniature de l'Évangile de Rossano).

présenté sous les traits de Jésus, pourrait, aujourd'hui encore, inspirer un charmant tableau. Que l'on compare la miniature illustrant la *Résurrection de Lazare* avec la fresque célèbre de Giotto à l'Arena de Padoue, on sera frappé de leur merveilleuse ressemblance : même disposition des groupes, même attitude des saintes femmes, même geste du Christ, même paysage. L'*Expulsion des marchands du temple,* l'*Entrée à Jérusalem* (fig. 174), les scènes de la *Passion* (fig. 178 et 179), n'ont pas moins de beauté et d'antique grandeur.

L'Évangile latin conservé au collège Corpus Christi

de Cambridge est sans doute contemporain de ces derniers manuscrits. Il réunit douze par douze en deux



Fig. 180. — Miniature de l'Évangile de Cambridge.

cadres de petits tableaux des miracles (fig. 180) et de la Passion du Christ, sobres compositions à trois ou quatre personnages qui procèdent encore de la tradition romaine primitive. Plus originales sont les nom-

breuses miniatures du Pentateuque Ashburnham, qui appartient à notre Bibliothèque Nationale; on s'étonne d'y rencontrer, au VIIe siècle, les caractères déjà très nets du style carolingien.

Plusieurs manuscrits nous ont conservé la Topographie chrétienne de *Cosmas Indicopleustès,* singulier ouvrage théologique écrit et illustré au temps de Justinien. Le plus ancien et le plus beau de ces manuscrits, celui de la Bibliothèque Vaticane, est orné de cinquante-quatre miniatures, grandes et petites, représentant des figures de l'Ancien et du Nouveau Testament. Rien ne saurait mieux que ces miniatures faire comprendre toutes les qualités du premier art byzantin, et combien il s'attachait étroitement aux plus pures traditions antiques. Les patriarches : Abel, sous les traits du Bon Pasteur, Énoch pensif et bénissant, de qui se détourne la Mort (fig. 181), Noé, Melchisédech, Isaac rayonnant de jeunesse, Jacob et Judas; les prophètes : Osée, Zacharie, Jérémie, Ézéchiel, semblent presque tous inspirés de l'art classique. Parmi les grandes miniatures, il en est qui procèdent évidemment des premières compositions chrétiennes : le *Sacrifice d'Abraham,* les épreuves de *Daniel* et de *Jonas,* l'*As-*



Fig. 181. — La Mort (miniature du Cosmas Vatican).

cension d'Élie rappellent, sous leurs délicates et lumineuses couleurs, les peintures bien connues des catacombes et les bas-reliefs des sarcophages. A côté de ces miniatures de style si romain, d'autres paraissent toutes byzantines : ainsi la *Consécration d'Isaïe*, avec un Christ bénissant et des figures de séraphins qui reproduisent sans doute les mosaïques de Ste Sophie, la *Vision d'Ézéchiel*, puis les images solennelles du Christ et de la Vierge, de Zacharie et d'Élisabeth auprès de saint Jean-Baptiste, qui prend, par une étrange exception, la place toujours attribuée au Sauveur. Deux compositions, la *Lapidation de saint Étienne* (fig. 183) et la *Conversion de saint Paul*, sont encore, dans leur nouveauté, des œuvres de goût classique.



Fig. 182. — Saint Pierre (miniature du Cosmas Vatican).

Il serait facile d'indiquer, soit dans les *Psautiers*, soit dans les *Passionnaires* illustrés des IXe et Xe siècles, nombre de réminiscences de la beauté antique, dont la tradition demeure vive encore, grâce à la miniature, au temps où la fresque, la mosaïque et le bas-relief la méconnaissent si étrangement. La persistance des motifs antiques, des personnifications surtout, figures symboliques des Fleuves, des Montagnes, de la Mer ou des Vents, du Jour ou de la Nuit, figures plus abstraites encore de

l'Exil, de l'Inspiration, de la Sagesse, tout ce legs noble et gracieux du paganisme disparu se transmet, par les mains de patients copistes, pendant les siècles

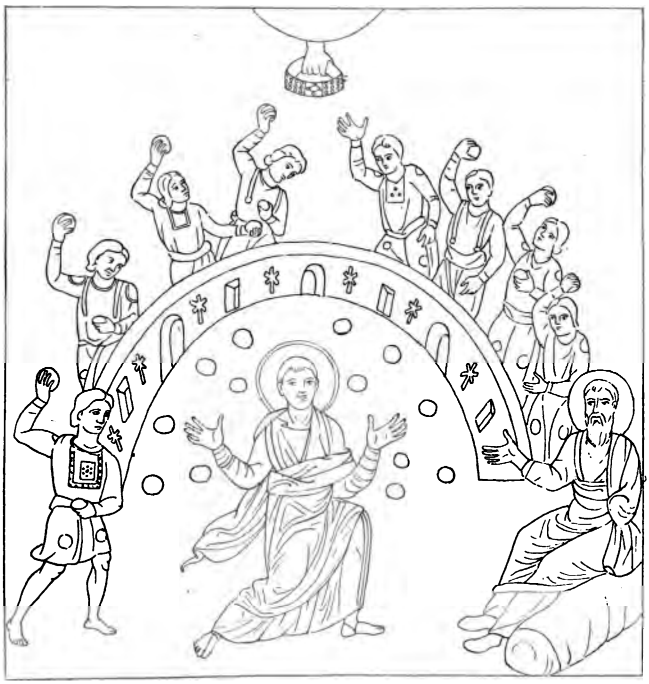


Fig. 183. — Lapidation de saint Étienne (miniature du Cosmas Vatican).

douloureux et stériles; et l'on retrouve comme embaumée aux pages de ces manuscrits plus récents la belle et simple fleur des premiers âges chrétiens.



Fig. 184. — Couvercle de sarcophage (Rome, collection du comte Strogonof).

LA SCULPTURE

Dans l'expansion d'art qui suit le triomphe de l'Église, la sculpture seule paraît retardataire. On s'en étonne d'abord; les premiers empereurs chrétiens devenaient les patrons désignés des artistes, et les grandes œuvres d'architecture chrétienne dont le monde romain fut rapidement couvert appelaient tout naturellement une décoration sculpturale. Les modèles ne manquaient point; Rome, au IVe siècle, était un vrai musée. Tout un peuple de statues habitait les places publiques, les rues, les palais, les thermes; la jeune Église, plus tolérante qu'on ne le croit souvent, avait pardonné à ces dieux que l'on n'adorait plus, à ces temples désertés par les prêtres; et les idoles désormais innocentes gardaient leur impérissable beauté. Mais cette tolérance, si grande qu'elle fût, ne pouvait aller jusqu'à créer, encourager une école de sculpture chrétienne. On se défiait justement de la sculpture, le plus matériel des

arts; on ne voulait pas exposer les âmes si récemment conquises à se souvenir des vieilles habitudes, à inventer une idolâtrie nouvelle, non moins dangereuse que l'autre. Ces raisons ne suffisent point; on s'expliquera plus facilement le peu d'essor de la sculpture, en songeant qu'elle était la dernière venue parmi les arts chrétiens, et que sa décadence, vers la fin de l'époque païenne, semblait irrémédiable. Toute recherche de la forme ou de l'expression avait disparu dans une banalité parfaite; l'invention, l'esprit étaient usés : il ne restait au sculpteur que les ressources d'un ouvrier habile, la légèreté, la souplesse de l'outil. Encore ces dernières qualités se font-elles bientôt rares; dès le ve siècle, on rencontre sur les sarcophages des figures d'une lourdeur et d'une maladresse inouïes.



Fig. 185. — Supplice de saint Achillée, bas-relief ornant une colonne du *ciborium* de la basilique cimetériale de Domitille (le supplice de saint Nérée était représenté sur une autre colonne).

L'office de la sculpture, aux catacombes, s'était borné à quelques décorations en stuc, parfois d'une extrême finesse, mais c'était tout. Le sculpteur, qui a besoin de lumière, d'espace, d'un matériel difficile à transporter, ne pouvait s'établir dans ces réduits étroits et obscurs où travaillaient les peintres. Quand les premiers fidèles voulaient un sarcophage, ils allaient aux ateliers païens; nous verrons que les plus anciens bas-reliefs des cata-

combes n'appartiennent pas au christianisme officiel, présentent des figures tout allégoriques qui ne pouvaient inquiéter la dévotion païenne. Mais lorsque l'Église eut triomphé, l'ambition vint aux sculpteurs, sinon le talent. Ils voulurent ressaisir toute la tradition antique, élever aussi des statues sur les places publiques, faire des portraits. Il leur manqua presque toujours deux qualités essentielles, le sens plastique et l'intelligence de la nature, sans lesquelles les renaissances d'art ne sont guère possibles. On peut voir un exemple de cette ambition malheureuse dans l'arc de triomphe de Constantin : tout ce qui n'y est pas fait de fragments antiques est d'une lourdeur, d'une maladresse enfantines. Il y eut bien, nous le verrons, quelques glorieuses exceptions à cette décadence de la grande sculpture en Occident; mais si l'art du bronze et l'orfèvrerie conservèrent encore de saines traditions, ce fut plutôt en Orient, et surtout à Constantinople. Les anciennes descriptions nous parlent d'une grande statue du Christ placée par Constantin dans le palais impérial, de statues d'Hélène, de Constantin et de ses fils, dressées sur le Forum autour du monogramme divin, d'œuvres nombreuses et riches, sorties des mains d'artistes grecs, généreusement données aux grandes basiliques d'Orient et d'Occident

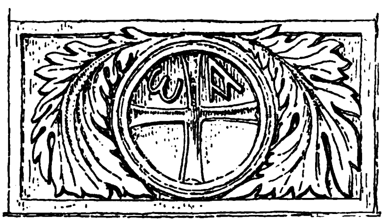


Fig. 186. — Bas-relief d'El-Barah (De Vogüé, *Syrie centrale*, pl. 42).

(p. 179 et suiv.). Même en Orient, par impuissance ou par dédain, la statuaire négligea le marbre; les belles explorations de M. de Vogüé dans la Syrie centrale, qui nous ont révélé une architecture chrétienne de style si pur et si antique, ne nous ont livré aucun monument de sculpture; ces églises, ces maisons à demi intactes ne renferment ni statues, ni bas-reliefs; on n'y voit que de sobres ornements, mais d'une délicatesse parfaite, des linteaux de porte où se jouent des oiseaux, des rinceaux de feuillage encadrant la croix ou le monogramme du Christ (fig. 186, 188), l'agneau symbolique (fig. 187), la vigne, toute la simplicité des pieux emblèmes.

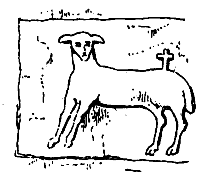


Fig. 187. — Bas-relief de Deir Sanbil (De Vogüé, pl. 48).

La sculpture chrétienne vit péniblement, mais elle vit. Il n'y a point d'interruption brusque dans la longue tradition qui va de l'antiquité au moyen âge. Cette tradition se maintient surtout dans l'art du bas-relief : les sarcophages chrétiens forment une série qui, toute barbare et monotone qu'elle puisse être, se continue sans arrêt jusqu'au temps de Charlemagne. Mieux encore que les sarcophages, les ivoires, où le travail patient et minutieux remplace l'improvisation hardie, les industries d'art, orfèvrerie, verrerie, céramique, transmettront au moyen âge, par des traces plus ou moins fidèles, des souvenirs parfois indistincts, la tradition romaine.



Fig. 188. -- Bas-relief de Betoursa (De Vogüé, pl. 43).

LES STATUES[1].

L'aimable figure du Bon Pasteur, si chère à l'art des catacombes, fut adoptée facilement par la sculpture chrétienne. Eusèbe nous apprend, dans sa Vie de Constantin (III, 49), que des statuettes de bronze, « tout étincelantes de lames d'or », érigées sur les fontaines et au milieu des places de Byzance, représentaient tantôt le Berger divin entre les brebis, tantôt Daniel entre les lions, deux groupes d'une parfaite symétrie et d'une simple ordonnance monumentale. Nous possédons encore de précieux petits marbres à l'image du Bon Pasteur. Deux statuettes du musée de Lateran sont les plus notables exemplaires de cette riche série; l'une d'elles peut être qualifiée sans exagération de chef-d'œuvre (fig. 189). C'est, avec de légères variantes, la reproduction du type le plus ancien des catacombes, tel que nous l'avons vu au plafond des cryptes de Lucine; l'élégance idéale de la pose, la douceur des traits en font la parfaite expression de la charité évangélique. L'autre statuette, infiniment plus rustique d'allure et d'exécution, mais bien vivante aussi, nous montre le pâtre de la campagne vêtu de la *penula* flottante, tenant d'une main les quatre pieds croisés de sa brebis qui bêle, et s'appuyant sur un grand bâton, le *pedum*

1. GARRUCCI, t. VI. — FICKER, *Die altchristichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans.* — WICKHOFF, *Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche* (Zeitschrift für bildende Kunst, janv. 1890).

habituel. Faut-il attribuer ces jolis marbres au IIIe siécle ? On a même parlé, pour le plus beau, du milieu du IIe siècle. Mais pourquoi ne pas les dater tout simplement de la Renaissance constantinienne ? On connaît sept autres statuettes anciennes, la plupart fort mutilées, du Bon Pasteur : trois à Rome, une à Séville, une à Constantinople, deux à Athènes et à Sparte.



Fig. 189.
Statuette du Bon Pasteur (musée de Lateran).

Il convient de parler ici du fameux groupe de Panéas, qui a donné lieu à tant de controverses. Eusèbe décrit, dans son *Histoire ecclésiastique* (VII, 18), ce monument que l'hémorroïsse guérie aurait fait élever sur la place de Panéas, sa ville natale, et à la porte même de sa maison. « Il y avait sur un haut piédestal de pierre l'image en airain de cette femme, agenouillée et tendant les bras en avant, comme une suppliante. En face, une autre statue de même métal, représentant un homme debout, décemment vêtu d'une diploïde, et tendant la main vers la femme... On a dit que cette statue portait la ressemblance de Jésus. Elle a subsisté jusqu'à notre temps, et nous-même l'avons vue à notre

passage dans cette ville. Et il n'est pas étonnant que les Gentils d'alors, qui avaient reçu des bienfaits de notre Sauveur, aient fait pareilles œuvres, quand nous avons vu les images de ses apôtres Paul et Pierre, et celle du Christ même, conservées au moyen de couleurs sur des tableaux... » Ces statues ont existé réellement, Eusèbe affirme les avoir vues ; mais est-il bien certain qu'elles aient représenté Jésus et l'hémorroïsse ? On a pu supposer avec vraisemblance qu'il s'agissait ici d'un motif que l'on rencontre sur les médailles, une province agenouillée, suppliante, aux pieds d'un empereur.

Depuis quand la statue de bronze de saint Pierre, que vénèrent les innombrables visiteurs de la basilique Vaticane, siège-t-elle majestueusement dans sa chaire de marbre sculpté (fig. 190) ? Conservée d'abord dans l'oratoire de S[t] Martin, elle fut transportée par Paul III dans le pronaos de la nouvelle basilique, par Paul V à sa place actuelle. Une tradition recueillie au siècle dernier, sous Benoît XIII, rapporte son origine au pontificat de saint Léon le Grand, qui aurait fait fondre, en 452, le Jupiter capitolin. Mais aucun document ne nous en démontre l'existence avant le moyen âge ; et vraiment on ne sait que dire, les points de comparaison manquant tout à fait, pour attribuer au v[e] siècle cette œuvre superbe; l'on ne peut que combattre d'instinct, sans preuves décisives, l'opinion des savants qui la reportent au XIII[e] siècle. Quelle vie, quelle grande et profonde expression donnée au bronze ! Nul excès dans la noblesse austère de l'attitude, ou dans la sévérité de la draperie, qui s'adapte parfaitement au corps ; et l'on

peut louer sans restriction la beauté de la tête, si bien conforme au type traditionnel, que nous a conservé



Fig. 190. — Statue en bronze de saint Pierre (basilique Vaticane).

la célèbre médaille de la bibliothèque Vaticane (fig. 254).

Il est fort probable que les statues de saint Pierre

se multiplièrent dès la Paix de l'Église. Une statuette de bronze trouvée aux catacombes, et publiée par Bellori en 1702, représente l'apôtre annonçant la parole divine, une main levée, l'autre soutenant une croix terminée en monogramme; c'est une figure que nous verrons souvent sur les sarcophages. Il y a aussi, dans l'église souterraine de St Pierre, une statue de marbre, fort retouchée au moyen âge (la tête et les mains sont refaites), qui reproduit, avec de légères variantes, la statue de bronze du premier Évêque.



Fig. 191. — Statue en marbre de saint Hippolyte (musée de Lateran).

Voici déjà presque close la liste des statues chrétiennes. Doit-on faire honneur à l'art chrétien de la statue assise de saint Hippolyte (fig. 191), mise en

belle place sur le grand escalier du musée de Lateran? Ce marbre célèbre fut trouvé en 1551 près de la basilique de St Laurent hors les Murs. Il était fort mutilé; la partie supérieure du corps, la tête et les bras manquaient. On l'a restauré et complété assez récemment d'une façon médiocre. L'attribution de l'image n'est pas douteuse: sur les deux faces de la chaire sont gravés les titres des ouvrages du saint, avec le canon ou calendrier pascal fixé par lui, et qui fut abandonné au commencement du IXe siècle. Le style large et souple de la draperie a fait attribuer l'œuvre au IIIe siècle, et l'attribution peut se soutenir, si nous admettons, ce qui est ici fort vraisemblable, que la statue fut d'abord païenne et représenta un philosophe ou un rhéteur. Nous supposerons aisément qu'à l'époque où le pape Damase orna si magnifiquement le cimetière souterrain et la chapelle de St Hippolyte, on y introduisit ce beau marbre, dont l'inscription suffit à indiquer la destination nouvelle. Nous savons que l'antiquité était coutumière de ces métamorphoses, que le même buste, la même statue servirent à plus d'un empereur; la ressource était trop facile pour que le christianisme n'en usât point, à une époque où déclinait le grand art; l'usage fut discret sans doute, mais nous pensons en avoir un monument notable dans la statue du saint docteur.

LES SARCOPHAGES[1].

Avant la Paix de l'Église, les sarcophages sont rares aux catacombes; c'étaient objets coûteux, et la difficulté de leur appliquer une décoration chrétienne les rendait encore moins accessibles. Sitôt que le christianisme a triomphé, ils prennent place, en nombre infini, dans les cryptes et les chapelles funéraires, alentour et au dedans des basiliques, enfin dans les cimetières à ciel ouvert qui vont remplacer désormais les catacombes. Ils reproduisent, est-il besoin de le dire? le type habituel des sarcophages païens ; ce sont presque toujours des cuves rectangulaires, que surmonte un couvercle plat, aux bords relevés ; les plus anciennes tombes sont parfois évasées et arrondies aux extrémités. Pour les sarcophages sculptés, on emploie le marbre, très rarement le porphyre ; certains sont en terre cuite ou en plomb; mais à côté de ces riches sépultures, abritées de portiques, entourées de balustrades, il ne faut pas oublier les tombes des humbles, les simples auges de pierre dégrossie que l'on voit encore aux Alis-

1. Bottari, *Sculture e pitture sagre*, 1734-1754. — Garrucci, t. V. — Ficker, ouvrage cité. — De Rossi, *R. S.*, *Bull.*, *passim.* — Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la Ville d'Arles*, et *les Sarcophages chrétiens de la Gaule.* — Grousset, *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens.* — Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient.* — Jelic, *Das Cœmeterium von Manastirine zu Salona und der dortige Sarcophag des Guten Hirten* (Römische Quartalschrift, 1891).

camps d'Arles, ou dans la nécropole de Porto Gruaro, près de Venise.

Les sculpteurs de sarcophages; leurs ateliers. — Une célèbre inscription funéraire nous renseigne de façon précise sur le travail des sarcophages. C'est l'épitaphe gravée pour Eutropos, « saint serviteur de Dieu », par son fils (fig. 192). Nous y voyons le sculpteur dans son atelier, assis sur un escabeau à trois marches et achevant un sarcophage déjà dégrossi.



Fig. 192. — Épitaphe du sculpteur Eutropos (musée d'Urbin).

Il emploie le trépan, une longue tige de fer à pointe aiguë qu'il appuie contre le marbre; il se sert même à la fois, pour aller plus vite, de deux de ces instruments. Une corde, enroulée autour du trépan, et tirée alternativement par l'un ou l'autre bout (c'est un jeune apprenti qui est chargé de cette manœuvre), fait tourner d'un mouvement rapide la lourde tige.

On peut croire que cet Eutropos était un sculpteur païen converti au christianisme. Les Actes des martyrs, les recueils d'inscriptions chrétiennes nous apprennent d'autres noms de *marmorarii* qu'il est inutile d'énumérer. Mais nous regrettons de ne rien savoir de ces experts et féconds sculpteurs du IVe siècle, de ces

marchands dont les vastes officines fournissaient de sarcophages et Rome et la province. C'est seulement au ve siècle que Cassiodore nous raconte l'histoire du marbrier Daniel appelé de Rome à Ravenne par Théodoric. Nous retrouverons à Ravenne des œuvres de cet artiste renommé qui signait, paraît-il, ses sarcophages en y sculptant un Daniel dans la fosse aux lions.

Tradition païenne ; loi de symétrie ; polychromie des sarcophages. — La nouvelle sculpture est toute



Fig. 193. — Le Massacre des Innocents (détail d'un couvercle de sarcophage, dans la crypte de St Maximin).

pénétrée de tradition païenne. Il n'est guère de sarcophage où l'on ne puisse signaler quelque emprunt aux anciens modèles. Les Amours, les Victoires qui soutiennent l'épitaphe ou le portrait du défunt, le médaillon — *clypeus* — où se détachent souvent les bustes de deux époux, ces têtes de Méduse, ces masques énormes qui relèvent les extrémités du couvercle, les Dioscures, les génies des saisons, ceux qui tiennent une torche renversée, les figures du Ciel, des Vents, des Fleuves, de la Mer, les monstres marins, les tritons sonnant de la conque, les lions dévorant un animal, et les griffons, gardiens mythiques des tombeaux, les scènes de chasse

et les scènes de la vie rustique, les combats de coqs, les colombes becquetant des fruits; des sujets plus rares, comme les portes entre-bâillées de la tombe, — une image prise à l'art étrusque, — tout ce décor de mythologie banale ou de simple ornementation reste attaché au sarcophage chrétien. Si le sculpteur ne reproduit pas tout simplement un moulage d'œuvre antique, s'il cherche un type nouveau, bien souvent il consulte les anciens modèles, et, sans trop de peine, les agence au goût chrétien. S'il représente la Création de l'homme, par exemple, il se souvient de Prométhée et nous montre le Seigneur modelant, pétrissant une statuette d'argile posée sur une base



Fig. 194. — Sarcophage du musée de Lateran.

(fig. 208); il attache les ailes d'Icare, avec leurs courroies, à la figure d'un enfant qui monte au ciel, il encadre l'arche de Noé de guirlandes que tressent des

génies (fig. 196); il multiplie ces emprunts aux compositions païennes dont les peintres des catacombes lui ont donné l'exemple (p. 43).

Quittons un moment les sarcophages pour voir un curieux mélange de ces types disparates naïvement réunis sur un seau baptismal en plomb découvert à Tunis (fig. 195). Ce seau est orné de plaques en bas-relief où le fondeur a dû employer tous les vieux mo-



Fig. 195. — Seau baptismal de Tunis.

dèles d'art commercial que possédait depuis longtemps sa boutique. A côté du Bon Pasteur, des palmiers et de la vigne, des paons et des cerfs buvant aux quatre fleuves mystiques, on voit un Silène ivre, une Victoire, une nymphe marine, une divinité locale de Carthage tenant des épis dans chaque main, un athlète, des scènes de chasse, un ours, un lion dévorant un taureau.

La tradition païenne n'est pas moins apparente dans le souci constant de la symétrie, de l'ordonnance harmonieuse des compositions. Les sculpteurs chrétiens, comme les païens, aiment à terminer le sarcophage par des objets qui se répondent d'une extrémité à l'autre,

et dont la forme massive arrête les yeux. C'est ainsi que le tombeau de Lazare fera pendant au rocher frappé par Moïse, ou que se répondront des personnages assis et tournés l'un vers l'autre, Dieu créant l'homme et la Vierge présentant Jésus à l'adoration des Mages, Daniel ou Pilate au tribunal. Il faut aussi trouver de petits objets à placer de façon naturelle, dans l'angle aigu que forme la rencontre de l'*imago clypeata* avec le bandeau supérieur de la tombe : la main de Dieu y



Fig. 196. — L'Arche de Noé (musée de Trèves).

sortira fort à propos d'un nuage pour arrêter le couteau d'Abraham, ou remettre à Moïse les tables de la Loi. Nulle part cette symétrie n'est plus extraordinaire que sur un sarcophage conservé dans la petite église de Lucq en Béarn. Deux tombeaux en terminent les extrémités. Dans l'un se dresse Lazare enveloppé de bandelettes, dans l'autre est le bélier du Sacrifice d'Abraham qui devient ici la figure du Christ au Sépulcre; sur le faîte des deux édicules est couché Jonas. Que d'allusions frappantes à la résurrection des corps! Mais, sans l'habitude de la symétrie, le sculpteur aurait-il imaginé tout ce profond symbolisme?

Enfin, c'est encore à l'imitation de la sculpture an-

tique que plusieurs marbres chrétiens d'époque fort ancienne ont été coloriés et dorés. Les traces de peinture sont nombreuses sur un sarcophage célèbre du musée de Syracuse, sur des tombeaux phéniciens rencontrés par M. Renan, et les rehauts d'or que l'on peut deviner sur quelques marbres plus récents de Gaule et d'Italie, témoignent de la persistance d'une tradition que le moyen âge remettra en honneur.

Interprétation générale de la sculpture funéraire chrétienne. — On s'étonne parfois de voir, après le triomphe de l'Église et la naissance de l'art chrétien monumental, le symbolisme abstrait des catacombes se perpétuer longtemps encore sur les sarcophages, et l'on traite volontiers cette sculpture de retardataire, sans songer peut-être aux idées qu'il lui faut exprimer. Or la sculpture des sarcophages doit être avant tout une sculpture funéraire, et ce caractère seul suffit à la rapprocher de l'art des catacombes; fresques des catacombes et reliefs des sarcophages doivent exprimer, avec les idées de mort, les espérances célestes que l'Église offre aux mourants, les salutaires exemples dont elle les console. M. Le Blant a le premier mis en lumière cette explication très simple de l'art des sarcophages, en rapprochant les sujets qu'ils représentent des liturgies funéraires chrétiennes. Nous avons assez insisté sur cette excellente démonstration à propos des peintures des catacombes pour qu'il soit inutile d'y revenir ici; contentons-nous de remarquer qu'en passant de la fresque à la sculpture le cycle des allusions funéraires s'est singulièrement élargi. Il serait imprudent d'y voir toujours une intention dogmatique et la

haute direction de l'Église; si quelques sarcophages présentent une belle unité de symbole et de dogme, combien, en revanche, sont ornés au hasard, selon la fantaisie de l'artiste, ou même, comme nous l'avons vu, selon les modèles dont il disposait! Pourquoi s'ingénier à deviner partout un sens mystique, à expliquer symboliquement, comme fait Martigny, la présence d'un colimaçon sur une roche, à nommer de noms de prophètes, comme fait Garrucci, des personnages que l'artiste introduit, pour remplir une place vide, à côté d'Abraham sacrifiant, de Daniel dans la fosse, mieux encore, d'Adam et d'Ève chassés de l'Éden? A la tradition païenne, si forte chez ces nouveaux artistes, s'ajoutent les exigences de la sculpture, la composition dans un espace limité, l'équilibre des figures, autant d'obstacles à un symbolisme régulier.

Les premiers sarcophages chrétiens; leur ornementation; les strigiles. — Tant qu'une prudence très grande fut nécessaire aux fidèles, ils ne purent commander aux sculpteurs des tombes dont la décoration trahît ouvertement leur foi; ils choisirent, parmi les marbres qui leur étaient offerts, ceux dont les simples ornements pouvaient cacher une allusion chrétienne, à eux seuls manifeste; plus souvent il leur suffit, en achetant un sarcophage, que l'allusion païenne en fût absente.

L'ornement le moins coûteux, ce sont les strigiles, simples cannelures ondulées semblables au racloir des baigneurs (*strigilis*). Très fréquentes sur les sarcophages païens ou chrétiens, ces strigiles, qui encadrent souvent une composition (fig. 198), souvent aussi occupent toute la surface de la tombe. D'autres fois, le

décor du sarcophage imite le chancel qui fermait les tombes à ciel ouvert. Enfin, s'il fallait absolument se servir d'un sarcophage à décor païen (l'argent ou le loisir pouvaient manquer pour une acquisition), la face sculptée était tournée contre le mur, ou bien on la mutilait à coups de marteau, ou encore on couvrait de chaux ce qui eût offensé le regard.



Fig. 197. — Sarcophage de Salone.

Épitaphes et portraits. — Le sarcophage terminé, l'artiste laissait frustes les figures qu'il lui faudrait sculpter à la ressemblance des défunts, et la place du cartouche qui recevrait l'inscription funèbre. Rien ici ne nous écarte du type usuel des sarcophages païens ; ce qui seulement peut nous intéresser, ce sont les scènes ayant trait à la vie des défunts. Déjà très rares parmi les fresques des catacombes, elles le sont plus encore sur les tombes chrétiennes. Dans cette classe de représentations, un sarcophage d'époque constantinienne, trouvé à Salone, en Dalmatie, est absolument unique

(fig. 197). La face antérieure représente, à droite et à gauche du Bon Pasteur, deux groupes nombreux de petites figures, hommes, femmes, garçons et filles, entourant les figures plus grandes d'un homme qui tient un *volumen,* et d'une femme qui porte un enfant. Ce sont les deux morts qui ont reposé dans cette tombe, deux époux très âgés, autour desquels est rassemblée toute leur famille vivante, jusqu'à la troisième génération. Sur un des bas côtés, près d'une porte fermée, nous voyons de nouveau les deux époux avec leurs enfants morts, dans l'attitude orante ; sur l'autre bas côté, le sculpteur a reproduit d'un sarcophage païen le génie du sommeil éternel.

Le portrait des époux est quelquefois remplacé par la scène même du mariage. Les sculpteurs ont d'abord copié la *conjunctio manuum* païenne ; puis ils l'ont modifiée au sens chrétien, en y introduisant, au lieu de la *Juno pronuba,* le buste du Christ tendant une couronne, tel que le représentent aussi les verres à fond d'or (fig. 238).

Sujets païens prêtant aux allusions chrétiennes. — Trois sujets mythologiques ont échappé aux proscriptions chrétiennes. L'Orphée sculpté au centre d'une tombe de Porto ressemble à la délicate figure que nous avons vue aux cimetières de Domitille, de Calliste, de Priscille. Une des images préférées des sarcophages païens, Éros embrassant Psyché, est reproduite de façon assez vulgaire. C'est enfin Ulysse attaché au mât de son navire, que s'efforcent d'entraîner des sirènes velues et griffues comme des harpies; les âmes pieuses le comparent au Sauveur crucifié qui dirige les passa-

gers chrétiens parmi les écueils et les tentations voluptueuses de la vie (Homélie du Vendredi Saint, prêchée par Maxime de Turin, au v[e] siècle). Mais, tout édifiantes que soient ces allégories, elles n'obtiennent pas droit de cité définitif dans l'art chrétien ; ce sont des exceptions curieuses où nous voyons qu'à côté des emblèmes officiels, admis et compris par tous, il pouvait s'en rencontrer une foule d'autres que chacun accommodait à son goût particulier.



Fig. 198. — Sarcophage de Livia Primitiva (musée du Louvre).

L'Orante, le Bon Pasteur, les premiers symboles. — Sur les plus anciens bas-reliefs apparaissent naturellement les figures allégoriques rendues familières à tous par les fresques des catacombes, l'Orante et le Bon Pasteur. Le type si simplement décoratif de l'Orante pouvait, sans grands efforts d'invention, passer des fresques à la sculpture ; encore faut-il signaler une belle et antique figure qui, à l'imitation de la Pietas des païens, lève seulement un bras. Quelquefois, au centre d'un sarcophage décoré de strigiles, l'Orante se détache sur une ample draperie dont les plis retombent à ses côtés ; ou bien, sculptée à l'un des angles de la tombe, elle répond au Bon Pasteur. Plus tard nous la

verrons entourée de pieuses compositions, de tout un ensemble de symboles. Le type du Bon Pasteur était plus habituel encore au sculpteur de bas-reliefs; il ne différait guère, à l'origine, des Endymions et des Génies champêtres. Mais il prend bientôt, sous l'influence de la peinture, un caractère hiératique; et, dans un grand nombre de sarcophages, il apparaît comme une signature chrétienne, au milieu d'Amours, de divinités païennes, de scènes de vendanges, de courses de chars. Il n'occupe pas toujours la place d'honneur, le milieu de la tombe; parfois il se dérobe dans un coin du tableau.

Les vieux symboles chrétiens que nous avons vus si souvent reproduits sur les inscriptions, l'ancre, le poisson, l'agneau, la colombe, ne se prêtent guère aux exigences de la sculpture; et pourtant ils ont trouvé place sur deux des plus anciens et des plus intéressants sarcophages que l'on connaisse. Le plus célèbre est celui de Livia Primitiva, qui a passé de la collection Campana au musée du Louvre (fig. 198). Les strigiles dont il est orné laissent libre un grand cartouche rempli par l'inscription funéraire et par une composition symbolique des plus simples : le Bon Pasteur y est représenté entre deux brebis, l'ancre et le poisson. Remarquez que ces figures ne sont pas sculptées, mais seulement gravées au trait, ce qui fait de ce sarcophage un monument de transition entre nos bas-reliefs et les marbres à *graffiti* des catacombes.

La seconde de ces tombes, moins connue, a une toute autre importance. C'est un admirable sarcophage sculpté de l'époque des Antonins, que l'on a transporté du prieuré de la Gayolle au petit séminaire de

Brignoles (fig. 199). Comme sur les tombes grecques, sa base, ornée de fines moulures, et son couronnement en saillie ont une largeur extraordinaire; les figures, peut-être un peu courtes, sont d'un travail souple et d'un équilibre parfait. Le mélange harmonieux des anciens types du paganisme et des symboles nouveaux affecte ici le caractère le plus original. Le buste du Soleil rayonne au-dessus du pêcheur qui tire des flots le poisson mystique; l'Orante et le Bon Pasteur sont debout entre les arbres du paradis où reposent des colombes; mais une figure assise qui enseigne un enfant les sépare; et, à l'autre extrémité de la tombe, siège un personnage demi-nu et tenant un sceptre, une de ces divinités locales que nous connaissons par les monuments profanes. Enfin, pour achever



Fig. 199. — Sarcophage de la Gayolle.

la confusion, des agneaux, symboles des fidèles, sont au hasard, çà et là, couchés ou debout près de chaque figure. On soupçonne, en voyant ce beau sarcophage si étrangement orné, quelles confusions pouvaient s'agiter encore, dans les âmes fraîchement ouvertes à la foi chrétienne, entre les vieilles habitudes religieuses et les dogmes nouveaux, et quel singulier cortège les divinités païennes firent parfois au Christ.

Scènes pastorales et rustiques. — La figure du Bon



Fig. 2co. — Sarcophage du musée de Lateran.

Pasteur, qui règne sur l'art chrétien à ses débuts, devait aisément suggérer aux artistes l'emploi des scènes champêtres, si plaisantes au regard, si bien appropriées au décor. Elles passent de la sculpture profane aux bas-reliefs chrétiens; les sarcophages sont nombreux où des enfants, des Amours font le métier de pâtres et de laboureurs. Les scènes de vendanges surtout, un des motifs favoris de l'art constantinien, deviennent chères aux sculpteurs. Rappelez-vous les charmantes mosaïques de Ste Constance en allant voir, au Vatican, les riches et lourds sarcophages en porphyre de la famille de Constantin, qui demeurèrent longtemps

sous les voûtes du mausolée. Des génies y font la vendange, des paons y figurent l'immortalité ; mais l'exécution médiocre et pesante des reliefs ne répond guère aux dimensions et à la rareté de ces luxueux tombeaux. Un sarcophage de même époque, au musée de Lateran, reproduit infiniment mieux le charme des premières mosaïques chrétiennes (fig. 200) : les Amours joyeux bondissent et voltigent parmi les ceps touffus; une mignonne Psyché, aux ailes de papillon, apporte une corbeille de fruits à l'enfant Éros, qui s'afflige, tenant un nid d'où les oiseaux se sont envolés. Ces jolies scènes, qui ont la fraîcheur candide du premier symbolisme, sont encadrées et divisées par trois statues du Bon Pasteur; la figure du milieu, barbue, repose sur un socle où est sculpté le trépied d'Apollon entre deux griffons; les deux autres sont imberbes, et leur socle est orné de masques tragiques ou comiques, imitation probable de ces statues du Bon Pasteur que l'on voyait alors sur les places et dans les jardins.

Motifs bibliques se rattachant à l'art des catacombes. — Les figures empruntées à la Bible commencent à paraître sur les sarcophages dès le triomphe de l'Église; elles s'y groupent, s'y ordonnent assez vite et, vers le milieu du IVe siècle, elles forment déjà tout un cycle beaucoup plus vaste que celui des catacombes. Un sarcophage de Velletri montre bien la transition de l'ancien symbolisme à l'art officiel (fig. 201) : l'Orante et deux figures pastorales y font cadre aux motifs bibliques les plus élémentaires, Adam et Ève, Noé, Daniel, Jonas ; et, parmi ces motifs, voici encore le Bon Pasteur, mais transformé cette fois au Sauveur

lui-même : il opère la multiplication des pains. C'est encore une œuvre de transition que ce charmant sarcophage du musée de Lateran, si animé, si plein de détails pittoresques, si achevé d'exécution, dont les aventures de Jonas forment le motif principal, au milieu de petites compositions distribuées avec une parfaite entente du décor (fig. 194).

Il serait fastidieux d'énumérer méthodiquement les

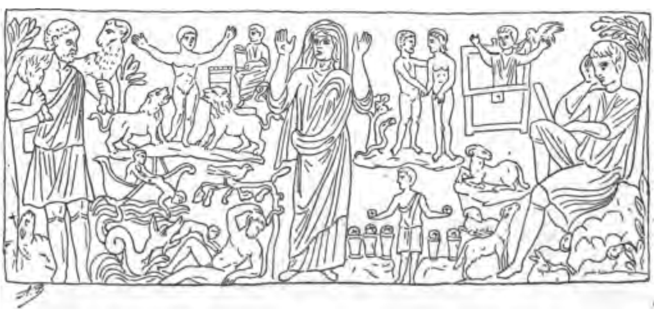


Fig. 201. — Sarcophage de Velletri.

très nombreuses compositions bibliques des sarcophages; mais, si nous cherchons à les classer, nous nous apercevrons bientôt qu'elles peuvent se ramener à un certain nombre de groupes, dont le point de départ, ou, si l'on veut, le motif central est presque toujours emprunté à l'art des catacombes. C'est ainsi que les figures d'Adam et d'Ève, qui sur les parois des catacombes rappellent la faute originelle et la miséricorde du Rédempteur, entraînent à leurs côtés toute l'histoire de nos premiers parents : la Création de l'homme, la Création de la femme, la Tentation, le Châtiment, l'An-

nonce de la Rédemption, l'Offrande de Caïn et d'Abel. Le symbole se développe et se précise par l'histoire. Nous avons vu aux catacombes Moïse dénouant sa chaussure, et frappant le rocher; nous retrouverons ces deux motifs sur les sarcophages, où ils feront partie du drame de la Sortie d'Égypte. Le Passage de la mer Rouge, cette belle et grande figure de la délivrance de l'âme, ne se prêtait guère, par l'abondance nécessaire des détails, au décor très simple des catacombes;



Fig. 202. — Sacrifice d'Abraham (église de Sta Maria dell' Anima).



Fig. 203. — Ascension d'Élie (musée de Latrau).

ce sera, au contraire, une des compositions le plus facilement sculpturales. Les figures d'Abraham, de Noé, d'Élie, de Tobie, de Job, passent sans grandes variantes

des catacombes aux sarcophages. Il n'est guère possible d'ajouter au pittoresque de l'histoire de Jonas, que les bas-reliefs, à la suite des fresques, raconteront avec insistance; l'histoire de Daniel et de Suzanne a reçu aussi, à quelques détails près, tout son développement; mais ce qui s'ouvre maintenant à l'invention du sculpteur, c'est le Nouveau Testament, où le peintre n'a puisé qu'un choix restreint d'exemples, et où le mosaïste trouve l'occasion d'un parallèle à établir entre la nouvelle et l'ancienne Loi.



Fig. 204.
Vision d'Ézéchiel (musée de Lateran).

L'innovation était aisée aux sculpteurs; ils avaient à



Fig. 205. — Daniel condamnant les accusateurs de Suzanne (musée d'Arles).

leur portée des ressources qui manquèrent souvent aux peintres des catacombes : les livres saints, depuis le

triomphe de l'Église, se répandaient partout, et la prédication en assurait l'intelligence. Aussi bien les bas-reliefs des sarcophages nous offrent un vrai commentaire des Évangiles canoniques ; et certains détails des livres apocryphes y ont même leur part. Les sarcophages empruntent aux catacombes une de leurs compositions favorites, l'Adoration des Mages; mais ils leur prêtent en revanche la scène de la Nativité, qu'ils ont créée, composée avec prédilection (fig. 206). Il leur est facile de compléter la série des miracles du Christ;



Fig. 206. — Adoration des Mages (musée de Lateran).

auprès du paralytique guéri, le sculpteur ne pouvait oublier les aveugles; le fils de la Veuve et la fille de Jaïre devaient trouver place auprès de Lazare ressuscité. Dans ces représentations de miracles, les sculpteurs suivent encore la voie tracée par les peintres; ils s'en écartent lorsqu'ils arrivent aux images de la Passion du Christ, de sa Résurrection et de sa gloire éternelle; nous verrons plus loin dans quelles proportions ils s'y inspirent de l'art nouveau, et contribuent à fixer, avec les mosaïstes, ces grandes compositions chrétiennes.

Agencement varié de ces motifs : 1. *Sarcophages à composition unique.* — Il est fort rare que la face des sarcophages chrétiens soit tout entière occupée par une seule composition. Le sujet qui se prête le mieux

à ce développement inusité est le Passage de la mer Rouge, que l'on rencontre à Rome, à Pise, à Salone, et surtout en Gaule (fig. 207); plus d'un détail y rappelle les combats sculptés sur les tombeaux profanes; et la composition se complète, sur un sarcophage du musée d'Aix, par les bas-reliefs des faces latérales, où sont racontés les principaux épisodes de la vie de Moïse.

Un sarcophage de pierre, conservé à Trèves, diffère absolument des types habituels (fig. 196). Il représente



Fig. 207. — Passage de la mer Rouge (église de St Trophime d'Arles).

l'arche où Noé debout, entouré de sa famille, reçoit le rameau qu'apporte la colombe. Le corbeau est à terre; sur les bords de l'arche sont réunis divers animaux. Cette scène pittoresque, peut-être inspirée d'une miniature, s'encadre de colonnes au delà desquelles des génies assis tressent des guirlandes de fleurs; motif bien antique, et qui étonne dans une œuvre aussi grossière, exécutée sans doute à Trèves même, au ve siècle.

2. *Sarcophages à compositions juxtaposées et superposées.* — Est-ce une intention dogmatique, ou n'est-ce pas plutôt la pauvreté d'imagination qui conduit les sculpteurs à juxtaposer de petits groupes dans le champ des sarcophages? Les deux raisons sont vraies le plus souvent, et il faut bien convenir

que le symbolisme est d'un grand secours à ces ouvriers médiocres. Ils s'habituent à resserrer dans un étroit espace les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament; ce n'est pas assez, ils divisent le sarcophage en deux par une mince corniche, et entassent en ce double bandeau les figures de haut ou bas-relief. Le sarcophage qui présente peut-être le plus bel ensemble



Fig. 208. — Sarcophage de S[t] Paul nors les Murs (musée de Lateran).

dogmatique est celui que l'on a trouvé dans les fondations de l'autel de S[t] Paul hors les Murs (fig. 208). On y voit : 1° la Création d'Ève, à laquelle coopèrent les trois personnes divines; 2° le Péché originel et le travail désormais imposé à Adam et à Ève; 3° le Miracle de Cana; 4° la Multiplication des pains et des poissons; 5° la Résurrection de Lazare; 6° l'Adoration des Mages; 7° la Guérison de l'aveugle; 8° Daniel entre les lions et Habacuc lui apportant sa nourriture; 9° la Prédiction

du reniement de saint Pierre (qui porte à la main la verge de Moïse); 10° l'Arrestation de Moïse (sous la figure de saint Pierre); 11° Moïse (sous la même figure de saint Pierre) frappant le rocher d'Horeb. Création, Rédemption, sacrements, vocation des Gentils, dignité des martyrs, suprématie de l'Église, tout l'enseignement chrétien est ici condensé.

Peu de sculptures funéraires montrent pareille unité d'intention. Il faut citer pourtant, dans cette catégorie de sarcophages, le fragment fort mutilé d'une grande tombe, provenant de l'église de St Honorat d'Arles, où toute la vie du Christ est représentée, depuis l'Adoration des Mages et le Baptême dans le Jourdain, jusqu'aux scènes de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension. De même un sarcophage de Fermo, en Italie, ne représente que des sujets empruntés à la vie de saint Pierre, telle que la racontent les Actes des Apôtres. Notons-y le souvenir d'une tradition apocryphe, l'amusante légende du chien de Simon le Magicien à qui l'apôtre donne la parole. Ce n'est plus un ensemble de symboles, c'est une suite historique que la sculpture essaye, à l'exemple de la mosaïque, de nous présenter dans ces derniers monuments.

3. *Sarcophages à compositions encadrées.* — Un agencement plus élégant et plus approprié à la forme du sarcophage consiste à le diviser en compartiments dont chacun encadre une ou plusieurs figures. Ces encadrements sont de formes variées. Le plus souvent la façade, comme celle d'un temple, présente une colonnade plus ou moins serrée, qui détermine de façon naturelle le groupement des figures (fig. 209). Ces colonnes

sont ou simples, ou cannelées, ou richement ornées de feuillages ; sur leurs chapiteaux à feuilles d'acanthe s'appuient d'épais entablements, des frontons surbaissés, une corniche cintrée, une voûte en coquille, ou encore elles s'élèvent jusqu'au rebord supérieur de la tombe, comme pour en soutenir le couvercle. Parfois le fond du relief est occupé par un édifice d'architecture militaire, à tours saillantes et à larges créneaux ; parfois aussi le cadre en est tout champêtre ; c'est un gracieux bosquet d'oliviers ou de chênes, dont les fûts droits comme des colonnes s'épanouissent en arceaux de feuillage au-dessus des acteurs bibliques. Parmi les feuilles vit tout un petit monde d'oiseaux, chantant, sautillant, défendant leurs nids du serpent qui les guette.

Scènes idéales se rattachant à l'art des basiliques. — La plupart des compositions bibliques des sarcophages, lors même qu'elles paraissent le plus éloignées, par le choix de leurs sujets, de l'art des catacombes, s'en rapprochent cependant par la façon élémentaire dont elles sont traitées. Mais, dès avant le milieu du IVe siècle, à côté de ces compositions s'en forment d'autres qui procèdent nettement de l'art nouveau ; c'est alors que surgit, aux absides des basiliques, dans les *arcosolia* des catacombes, et au centre des sarcophages, la figure du Christ assis et bénissant. Cette figure glorieuse se transforme à plusieurs reprises dans les bas-reliefs. Le type le plus ancien nous en est donné par un élégant sarcophage du musée de Lateran (fig. 209) dont nous avons déjà étudié les bas côtés (p. 178). Au milieu d'une riche colonnade, le Christ est assis sur un siège consulaire ; il bénit de la main droite et se tourne

vers saint Paul qui l'acclame; de la main gauche il tend le rouleau de la Loi nouvelle à saint Pierre qui le reçoit sur un voile, en signe de respect, comme un magistrat romain recevrait un ordre de l'empereur. La tête du Christ, aux longs cheveux bouclés, a cette jeunesse radieuse que lui donnent les fresques des catacombes; ses pieds reposent sur la voûte du ciel, un voile arrondi que déploie une jeune figure vue en buste,



Fig. 209 — Sarcophage du musée de Lateran

à l'imitation des monuments païens (sur le sarcophage de Junius Bassus, aux cryptes Vaticanes, la même figure du ciel est barbue).

Bientôt cette image du Christ triomphant fait un nouveau progrès, s'élargit et se complète; le beau sarcophage du prêtre Commode, au musée d'Arles (fig. 210), rappelle d'assez près, par la disposition de ses figures et par ses motifs architecturaux, la célèbre abside de Ste Pudentienne.

La sculpture imite enfin directement la mosaïque. Au centre des sarcophages, le Christ, debout sur la montagne mystique d'où sortent les quatre fleuves du paradis, déploie le *volumen* de la Loi nouvelle. A sa

gauche est saint Pierre qui, chargé de la croix, s'élance vers son maître ; à sa droite, saint Paul derrière lequel un palmier porte le phénix. Aux pieds du Christ triomphant on voit des agneaux (les élus), parfois même deux



Fig. 210. — Sarcophage du musée d'Arles.

petites figures agenouillées (les défunts, mari et femme).

Un curieux motif, fréquent dès le IVe siècle dans la sculpture, symbolise la Résurrection du Christ. Nous le trouvons notamment sur un sarcophage du musée de Lateran (fig. 211), monument unique pour ses images

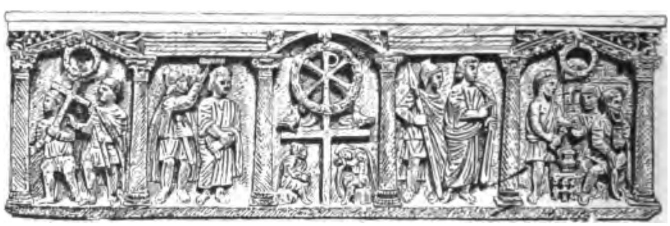


Fig. 211. — Sarcophage du musée de Lateran.

de la Passion, où l'on voit Jésus devant Pilate, le Couronnement d'épines et le Cyrénéen portant la Croix. Au centre, un aigle tient dans son bec une couronne de laurier, qui enferme le monogramme du Christ ; elle

s'appuie au sommet de la Croix, sur les branches de laquelle sont posées deux colombes; au pied de cette Croix, où Jésus n'est plus attaché, deux des soldats gardiens du sépulcre sont endormis. Ce beau symbole de l'art nouveau se complète encore sur d'autres sarcophages par les figures des douze apôtres debout, et acclamant du geste leur Maître ressuscité. Quelquefois, au-dessus de leurs têtes, une main céleste porte une couronne parmi les étoiles (sarcophage du musée d'Arles), ou encore ils tendent eux-mêmes, vers la Croix qu'ils adorent, la couronne de leur gloire (fragment conservé dans l'église de Ste Pudentienne).

L'Agneau. — Scènes de l'Apostolat et du Jugement. — Le nouveau symbolisme reprend, en la précisant, la figure de l'Agneau. Ce n'est plus seulement, comme aux catacombes, l'image de l'âme fidèle que dirige le Bon Pasteur, c'est Jésus lui-même, *ecce Agnus Dei,* l'Agneau qui efface les péchés du monde. Des tombes d'époque assez tardive empruntent aux mosaïques la composition si répandue de l'Agneau nimbé, debout sur la montagne mystique où d'autres agneaux, des cerfs viennent se désaltérer. Des palmiers encadrent la scène, que terminent les portes de Bethléem et de Jérusalem.

Le beau sarcophage de Junius Bassus offre un exemple plus notable et très original de ce symbolisme (fig. 212). Au-dessus de la frise qui sépare ses deux rangs d'arcades, l'Agneau opère les miracles de Jésus et ceux de Moïse: il tient la verge miraculeuse dont il frappe le rocher; il touche les corbeilles de pain qu'il multiplie; il baptise un autre agneau en présence de la colombe; il reçoit le livre de la Loi; il ressuscite Lazare.

Les agneaux représentent fréquemment, dans les mosaïques, les douze apôtres. Un sarcophage du musée de Lateran unit les deux sortes de figuration, littérale et symbolique (fig. 213). Ils représentent aussi les élus, au milieu des palmes, apportant leur couronne à Jésus



Fig. 212. — Frise du sarcophage de Junius Bassus (cryptes vaticanes).

qui leur ouvre le ciel : « Venez, les bénis de mon Père » (couvercle de sarcophage du Lateran). Enfin le Bon Pasteur se transforme en Souverain Juge (fig. 184). Il est assis, l'Évangile à ses pieds, parmi les oliviers et les chênes ; de la main droite il accueille et caresse les agneaux qui se pressent vers lui ; de la gauche il



Fig. 213. — Sarcophage du musée de Lateran.

repousse les boucs impudents, qui reculent avec surprise. Voilà, dans cette main levée, l'ébauche du geste tragique que les grands peintres du moyen âge donneront au Christ du Jugement dernier.

Allégories célestes ou liturgiques ; scènes de deuil. —

Quelques-unes des pieuses allégories où se plaisait la religion naissante n'ont pas entièrement disparu dans l'avènement de l'art officiel, se sont attardées sur les sarcophages. Tel est, sur un fragment transporté de Spolète au musée de Lateran (fig. 214), le simple et profond symbole de la nef mystique voguant vers le phare du ciel, avec Jésus pour pilote et les Évangélistes pour rameurs. Tel est encore, sur un sarcophage du ve siècle, à Tusculum, un autre symbole de l'enseignement de l'Église, une chaire voilée qui supporte dans un cercle le monogramme divin. Le sens de cette image est précisé par un verre doré, qui montre la chaire adossée au rocher d'Horeb d'où jaillit l'onde vivifiante de la doctrine chrétienne, et par un marbre gravé, où sur le dossier de cette même chaire est posée la colombe de l'Esprit Saint.



Fig. 214. — Fragment de sarcophage (musée de Lateran).

On s'explique facilement la présence, dans les bas-reliefs des sarcophages comme dans les fresques des catacombes, d'images représentant l'admission des défunts au paradis. Mais ces images sculptées, toutes fréquentes qu'elles soient, n'ont plus la riche variété des peintures; presque toujours elles offrent une figure orante entre deux arbres, ou parmi des saints, plus particulièrement saint Pierre et saint Paul; les gracieux accessoires ont disparu. Les scènes de banquet, si délicatement mystiques aux catacombes, gardent aussi

sur les sarcophages un caractère assez réaliste, qu'elles doivent à l'imitation des modèles païens. Il faut citer cependant, parmi les allégories célestes, deux très curieuses compositions, que M. Le Blant a pour la première fois expliquées (*Revue Archéologique,* déc. 1877). Un sarcophage du Campo-Santo de Pise représente dans un médaillon le buste de la défunte, vers qui s'empressent les saintes du ciel et les brebis mystiques



Fig. 215. — Sarcophage du musée de Syracuse (détail).

gardées par le Bon Pasteur. Sur le couvercle d'une tombe rehaussée de couleurs, au musée de Syracuse, on voit la défunte Adelphia présentée par deux saintes à la Vierge qui préside le chœur des bienheureuses (fig. 215).

Restent enfin quelques scènes de deuil, qu'il est difficile de classer dans une catégorie spéciale. Un sarcophage du musée d'Arles, où est sculptée la résurrection de la fille de Jaïre, offre la seule image connue de chrétiens se voilant la face, priant avec des larmes aux côtés du Christ, appelant sa miséricorde sur l'âme qui s'en est allée. Sur la tombe du prêtre Commode, au même musée, on voit un homme et une

femme présenter au Christ leurs enfants défunts (fig. 210). Le sarcophage du Mas-d'Aire (fig. 216) nous montre, avec Lazare ressuscité et Daniel orant, d'une part Adam et Ève et le baptême d'un adolescent, de l'autre une jeune fille offerte par sa mère au Bon Pasteur, près de qui une femme est debout. Le travail, du ve siècle sans doute, est expressif et large.

Types particuliers de sarcophages en Gaule, en



Fig. 216. — Sarcophage du Mas-d'Aire.

Afrique, en Orient, à Ravenne. — Nous avons étudié de préférence les sarcophages de style romain, qui sont les plus anciens, les plus beaux et les plus nombreux. En Italie, en Gaule, en Espagne, en Afrique, dans tout le monde chrétien, les officines de sculpteurs reçurent l'enseignement de Rome, quelquefois avec une fidélité parfaite ; c'est ainsi que les vastes ateliers d'Arles devinrent vraiment une succursale des ateliers romains. Mais dans les provinces dont les relations étaient moins directes avec la capitale, on fut souvent moins docile, et les traditions locales gardèrent leur influence.

En Gaule, à côté de l'école de Provence dont Arles est le centre, l'école d'Aquitaine, installée à Bordeaux et à Toulouse, se distingue par des types tout spéciaux. Les sarcophages d'Aquitaine ne sont plus taillés, comme à l'ordinaire, en parallélogramme, ils forment une cuve à base étroite, dont les parois vont s'évasant; leur couvercle, au lieu d'être, à la mode romaine, une dalle plate où se relève à angle droit un fronton sculpté, se développe en voûte arrondie ou en toit à pans coupés; il porte une inscription ou un décor des plus simples.

Dans la décoration des tombes mérovingiennes, l'élément ornemental, hampes feuillues, rinceaux de vigne, remplace les figures ou s'y associe; les figures, raides et monotones, se détachent entre des rideaux ouverts, sous des arcades étroites et serrées. Plusieurs de ces tombes sont marquées du monogramme (sarcophage de Soissons, au musée du Louvre); et il arrive que les ornements y soient seulement gravés : ce sont des paons, des griffons auprès d'un vase (sarcophages de Vienne, de Charenton).

Les tombes d'Afrique, quelquefois très fidèles au type romain, présentent aussi de nouveaux motifs. A Dellys, c'est un couvercle où des dauphins s'ébattent dans les flots; à Collo, un autre couvercle où des palmiers forment encadrement; à Tébessa, un sarcophage dont les trois figures, une orante, un prophète et une femme casquée symbolisant Rome, sont chacune accostées de deux candélabres. Une tombe de Lambessa, transportée au musée du Louvre, montre en grossier relief un buste du Bon Pasteur avec la brebis et la

mulctra, un grand vase à anses et une couronne enfermant une fleur; une tombe de Philippeville est ornée de motifs analogues. Mais ce qui est spécial à quelques localités d'Afrique, comme Tabarca et Sfax, ce sont les tombes à couvercle orné de mosaïques, dont les plus intéressantes représentent la figure du défunt au paradis, entre des fleurs, des oiseaux et des cierges allumés. Telle est, sur une tombe de Tabarca (fig. 217), l'image d'une jeune fille orante, entre quatre colombes et deux cierges, surmontée de l'inscription CRESCONIA INNOCENS IN PACE α ω; et l'on peut voir au musée du Louvre d'autres mosaïques de même provenance.



Fig. 217. — Couvercle d'une tombe à Tabarca.

Deux très anciens sarcophages de plomb, trouvés à Saïda en Phénicie, et conservés au musée de Cannes, sont ornés de fines bordures où, parmi des rinceaux de vigne, on remarque des têtes juvéniles, des vases et le motif classique de la coupe où boivent deux colombes. Sous une arcade monumentale, plusieurs fois reproduite, le monogramme du Christ s'y détache, entouré du nom mystique : ΙΧΘΥC (fig. 218).

Les sarcophages que leur décor éloigne le plus du type romain sont assurément ceux de Ravenne. Du ve siècle à la fin du viie, ils se sont accumulés à l'inté-

rieur et autour des églises, où on les voit encore à leur place primitive. Ils ont tous, comme les sarcophages romains, la forme d'une cuve rectangulaire; mais ils

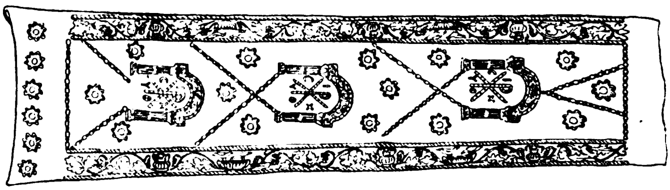


Fig. 218. — Couvercle d'une tombe de Saïda (musée de Cannes).

se distinguent par leur couvercle bombé, de taille extraordinaire (fig. 219). Les sujets bibliques y sont rarement figurés, sauf pourtant l'Adoration des Mages, la

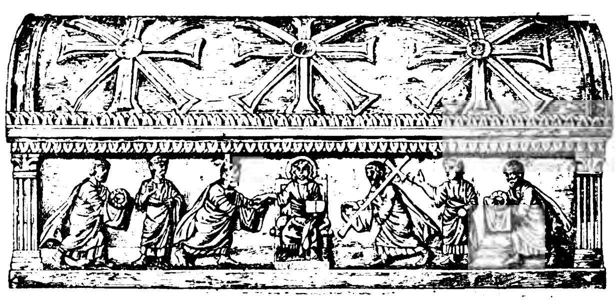


Fig. 219. — Sarcophage de St Apollinaire in Classe (Ravenne).

Résurrection de Lazare, Daniel entre les lions (p. 297); on peut citer encore une Annonciation et une Visitation de très bon style (fig. 220). Le devant de ces sarcophages présente fréquemment Jésus assis sur un trône parmi les apôtres, ou debout sur un tertre, et

donnant les clefs à saint Pierre (fig. 219), ou encore foulant aux pieds le lion et le dragon. Mais il est d'autres motifs plus caractéristiques de cette école, où nous retrouvons le symbolisme élémentaire des mosaïques contemporaines : ce sont des vases d'où s'élancent des rameaux de vigne, des croix, des couronnes enfermant le monogramme, autour duquel se groupent symétriquement des agneaux, des paons, des colombes. Un des beaux sarcophages qu'abrite encore le mausolée de Galla Placidia représente, entre deux arcades où se dressent des croix, un portique plus large où l'Agneau divin est debout sur le tertre aux quatre fleuves; sur ce même tertre, derrière l'Agneau, la Croix est plantée, et deux colombes s'y reposent (fig. 221).



Fig. 220. — Bas côté d'un sarcophage (Ravenne)

La tradition des sarcophages. — L'usage des tombes sculptées diminua peu à peu, sans toutefois disparaître. On continua, pendant tout le moyen âge, d'affecter à la

dépouille des riches et des saints les plus belles tombes antiques, même païennes, dans l'impuissance où l'on était de faire œuvre nouvelle : les artistes qui, au XIVᵉ siècle, sculptèrent la façade de la cathédrale d'Orvieto, y représentèrent les morts, à l'appel de l'archange,

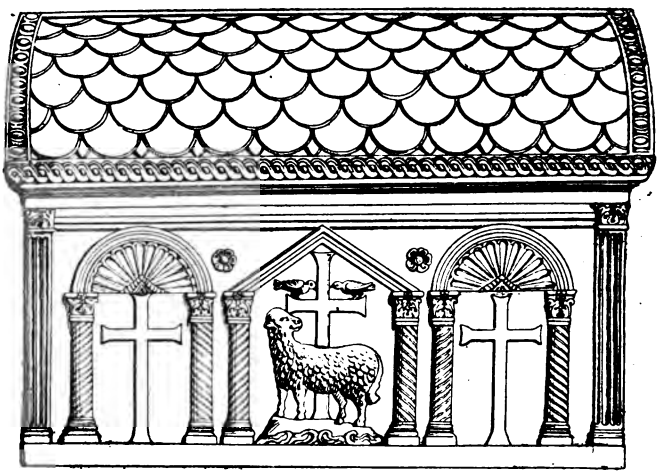


Fig. 221. — Sarcophage du mausolée de Galla Placidia (Ravenne).

sortant de sarcophages à strigiles, où des génies portent des guirlandes.

C'est à la vénération qu'excitaient les reliques des saints que nous devons de posséder encore un grand nombre de nos vieux marbres. La légion des malades et des misérables affluait alentour, les palpait, les baisait, voulait des miracles. Les tombes saintes étaient souvent groupées dans des sanctuaires célèbres. C'est ainsi que les sarcophages attribués par la tradition à

sainte Marie-Madeleine et à sainte Marcelle, aux saints Maximin et Sidoine reposent encore aujourd'hui dans la vénérable crypte de S[t] Maximin, ornée, dès les premiers siècles, de marbres précieux, de dalles à figures gravées (fig. 140).

Qui dira tout ce que la sculpture du moyen âge doit



Fig. 222. — Résurrection de Tabithe (crypte de S[t] Maximin du Var).

aux vieilles tombes païennes ou chrétiennes? Leur décor trouve place dans les stucs dont se parent, au v[e] siècle, le baptistère de Ravenne; au VIII[e], la précieuse église de Cividale en Frioul; il s'agrandit, se déploie sur les façades des basiliques romanes; ce sont les sarcophages qui inspirent, à l'aurore de la Renaissance, le génie de Nicola Pisano.

LA PORTE DE SAINTE-SABINE[1].

Lorsque le pape Célestin Ier, vers l'an 424, édifia sur l'Aventin la basilique de Ste Sabine, il dut confier à l'un des artistes grecs si nombreux à Rome le soin d'en décorer la maîtresse porte. Cette porte, telle que nous la possédons encore, est un des plus précieux monuments de l'art chrétien primitif. Elle n'est plus intacte. Elle comprenait, à l'origine, vingt-huit panneaux en bas-relief, dont seize petits et douze grands, disposés alternativement par rangs de quatre, et enchâssés dans un double vantail. Dix panneaux, dont quatre grands, ont disparu. Il n'est pas facile de démêler l'œuvre des restaurations successives, dont les principales furent aux IXe et XVe siècles; en 1836, on refit des têtes et des mains, une bordure peu intéressante, et le tout fut couvert d'une épaisse couche de vernis.

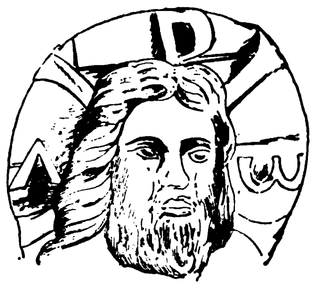


Fig. 223. — Tête de Christ (détail d'un bas-relief de la porte de Ste Sabine).

Passons en revue cette série de bas-reliefs, en nous

1. GARRUCCI, t. VI. — KONDAKOFF, *les Sculptures de la porte de Sainte-Sabine* (Revue archéologique, 1877). — KRAUS, *R. E.*, art. *Thüren.* — BERTHIER, *la Porte de Sainte-Sabine à Rome*, 1892.

arrêtant seulement aux principales scènes. Remarquons tout d'abord que l'artiste a voulu, par le choix de ses sujets, établir, comme dans le décor habituel des basiliques et des sarcophages, un parallèle entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Ce parallèle était-il bien complet, bien logique? Il est permis d'en douter, la fantaisie ayant ici sa part; si nous retrouvions cependant les dessins des bas-reliefs perdus, il est probable que nous y verrions des scènes comme la Tentation d'Adam et d'Ève, le Sacrifice d'Abraham, Daniel entre les lions, compositions parfaitement convenables à de petits panneaux, et d'autres plus complexes, l'histoire de Suzanne, l'histoire de Jonas, auprès de sujets évangéliques, la Résurrection de Lazare par exemple, qui ne pouvaient manquer à un cycle de pieuses images.



Fig. 224. — Vocation de Moïse (porte de Ste Sabine).

Trois grands panneaux appartiennent à la vie de Moïse. C'est d'abord l'histoire de sa Vocation, racontée aux chapitres III et IV de l'Exode (fig. 224); puis vient le drame de la Sortie d'Égypte (fig. 225), avec une éloquente représentation du Passage de la mer Rouge, tout inspirée, semble-t-il,

des miniatures primitives, plutôt que des sarcophages ou des mosaïques. Enfin les miracles opérés par Moïse au désert réunissent, en trois compartiments, le Frappement du rocher et les Hébreux assis à une table ronde pour manger d'abord la manne, ensuite les cailles tombées du ciel.



Fig. 225.
Passage de la mer Rouge (porte de Ste Sabine).

De l'histoire de Daniel, que les sarcophages nous content si volontiers, il ne subsiste ici qu'un épisode lointain, l'enlèvement d'Habacuc, composé dans un petit bas-relief d'une habileté parfaite. Un ange, gracieusement élancé, et planant comme une victoire antique, saisit aux cheveux le jeune prophète, qui porte sur un large plat la nourriture des moissonneurs (Daniel, XIV, 32-35). Les détails pittoresques de la scène font déjà prévoir le réalisme de Nicola Pisano : un petit berger se retourne avec effroi, un bouc se dresse contre un arbre dont il ronge l'écorce, et le chien du prophète, comme dans les représentations antiques du rapt de Ganymède, bondit vers lui en aboyant.

L'Ascension d'Élie, d'une observation de nature si fine et si vraie (fig. 226), clôt le cycle de l'Ancien Testament, et nous arrivons aux récits évangéliques qui

s'ouvrent par l'Annonciation de Zacharie (fig. 129) : c'est une très grande composition, rare dans l'iconographie primitive, mais qui est d'un travail moins souple et moins habile que les précédents bas-reliefs.



Fig. 226.
Ascension d'Élie (porte de Ste Sabine).

De la série très riche sans doute des miracles du Christ il ne nous reste qu'un grand panneau à triple compartiment, où sont représentés, de façon originale, le Miracle de Cana, la Multiplication des pains et des poissons, et la Guérison de l'aveugle; mais nous possédons, fort heureusement, les principales images de la Passion du Christ. Elles marquent un progrès de l'art chrétien, un effort nouveau vers la conception dramatique, si admirable, un siècle plus tard, dans les mosaïques de St Apollinaire Nouveau. La prédiction du Reniement de saint Pierre n'ajoute au type des sarcophages qu'une plus grande animation des figures; mais, dans les deux scènes qui suivent, Jésus accusé de blasphème par Caïphe, et Jésus condamné par Pilate, le nombre des acteurs et la science dont ils sont groupés, le naturel des mouvements nous font songer au classique ivoire de Brescia (fig. 232). Auprès de la composition traditionnelle et

gênée du Pilate qui se lave les mains, le départ du Christ pour le Calvaire, avec le Cyrénéen portant la croix, indique suffisamment les germes de vie puissante qu'il y avait dans l'art nouveau.



Fig. 227. — Jésus crucifié (porte de Ste Sabine).

Enfin la porte de Ste Sabine nous offre la plus ancienne représentation connue du Crucifix (fig. 227). Sur un mur couronné par trois frontons — c'est la ville de Jérusalem, — se détachent trois figures orantes, presque nues, sauf une ceinture étroite qui couvre les hanches. On aperçoit à leurs mains la trace des clous, sinon les clous mêmes ; leurs pieds ne sont pas percés, et l'on ne distingue point de croix. Des deux larrons, l'un, placé à gauche du Christ, s'incline vers lui, l'autre détourne la tête. Le Christ, de taille beaucoup plus grande, ayant barbe courte et longs cheveux bouclés, tourne à demi le visage vers le bon larron.



Fig. 228. — Les saintes femmes au Tombeau (porte de Ste Sabine).

Le bas-relief suivant représente l'Ange apparaissant aux saintes femmes (fig. 228). Puis c'est Jésus qui leur apparaît, dans un jardin marqué par trois arbres ; il lève le bras droit, comme pour leur dire : Salut, Χαίρετε (Matth., XXVIII, 9). Cette scène, qui appartient de

préférence à l'art byzantin, sera remplacée dans la tradition italienne par le *Noli me tangere* (Jean, XX, 14-17).

Dans un autre petit bas-relief, voici figurée l'apparition du Christ au Cénacle; Jésus n'a pas de nimbe, mais le monogramme accosté de l'alpha et de l'oméga ressort derrière sa tête (fig. 223).



Fig. 229. — Triomphe du Christ et de l'Église (porte de Ste Sabine).

L'Ascension est une grande composition pittoresque, mais refaite sans doute après le ve siècle. Le Christ, sur une montagne, est enlevé par trois anges; aux flancs de la montagne, quatre apôtres dorment ou regardent avec des gestes de stupeur.

Faut-il placer ici un dernier petit panneau où l'on voit (tout en haut de la porte) le Christ juvénile, bénissant de la main droite, et séparé par deux palmiers de deux apôtres qui s'inclinent vers lui? Les trois figures ont-elles le nimbe? S'agit-il de la Transfiguration, ou n'est-ce pas plutôt le Don de la Loi, un des sujets les plus fréquents des sarcophages?

Reste un grand panneau, de tous le plus original, dont la partie supérieure contient, dans une couronne

de laurier, entre l'A et l'ω, le Christ ressuscité, de figure jeune, imberbe, étendant le bras droit comme pour une proclamation, et tenant de la main gauche un rouleau développé où on lit le mot sacré IXΘΥC. Autour de la couronne sont les quatre symboles des Évangélistes. Dans la partie inférieure, une femme voilée, l'Église, épouse du Christ, que couronnent les apôtres Pierre et Paul, lève la face avec un geste d'adoration. Le soleil, la lune et les étoiles sont indiqués sous la voûte arrondie du ciel (fig. 229).

Nulle image plus noble ou plus ingénieusement conçue ne pouvait clore ce cycle original. La porte de Ste Sabine rappelle l'art si curieux des ivoires et de la miniature; empruntant une partie de ses sujets aux fresques et aux bas-reliefs primitifs, elle accuse dans ces emprunts même la fantaisie et l'innovation; cette sculpture vivante et dramatique sait faire la part de la tradition, tout en se permettant un libre commentaire de la Bible.

LES IVOIRES[1].

Parmi les menus ivoires trouvés aux catacombes, la plupart sont de ces objets insignifiants qui faisaient déjà partie du mobilier des tombes païennes, lettres

1. GARRUCCI, t. VI. — KRAUS, *R. E.*, art. *Elfenbein.* — WESTWOOD, *A descriptive Catalogue of the fictile Ivories in the South Ken-*

d'alphabet, tessères, peignes, épingles, fragments de toute sorte. Un seul mérite une attention sérieuse : c'est un médaillon qui renferme, dans un encadrement assez barbare, un buste du Christ bénissant (fig. 230). On l'attribue d'ordinaire au IVe siècle; mais le dessin du cadre, la forme du nimbe et du monogramme, le visage rude et barbu, le vêtement à manches étroites ne conviennent-ils pas à une époque plus basse?



Fig. 230. — Ivoire gravé (musée chrétien du Vatican).

Les plus anciens ivoires chrétiens peuvent se classer presque tous en quelques catégories très simples : ce sont les diptyques et les plats de livres, les reliquaires et les boîtes à hosties, enfin divers objets du mobilier ecclésiastique.

Diptyques. — On appelait diptyque, dans l'antiquité, deux tablettes de bois, de métal ou d'ivoire, unies le plus souvent par une charnière, et se repliant l'une sur l'autre; c'était une sorte de carnet où l'on pouvait inscrire ses notes journalières. Les diptyques étaient un cadeau d'étrennes fort à la mode; ils figuraient parmi les largesses obligées des magistrats entrant en charge, et l'on possède aujourd'hui encore un certain nombre de ces tablettes d'ivoire qui portent

sington Museum. — ODORICI, *Monumenti cristiani di Brescia*. — DE ROSSI, *Bull.*, 1867, 1872, 1880. — AUS'M WEERTH, *Kunstwerke von Elfenbein*.

sur leur face extérieure l'image du consul parfois entouré de ses attributs (le plus ancien de ces diptyques, celui de Stilicon, date environ de l'an 405). L'Église chrétienne adopta la forme du diptyque, et y inscrivit, avec la prière de l'offertoire, le nom de tous ceux qui devaient être mentionnés du haut de l'ambon pendant le saint sacrifice : noms du clergé, des hauts magistrats, des saints, des fidèles défunts, des assistants. Il suffit même d'un simple changement de détail pour que le diptyque consulaire devînt ecclésiastique. C'est ainsi que sur les tablettes envoyées par le pape Grégoire le Grand à Théodelinde, reine des Lombards, la tonsure, la croix et deux inscriptions ont transformé en pape et en roi David les consuls habituels.

Mais ce qui intéresse plus particulièrement l'art chrétien, ce sont les diptyques ornés de sujets religieux, de scènes prises à l'Ancien et au Nouveau Testament, d'images du Sauveur, de la Vierge et des saints. Beaucoup de ces plaquettes sculptées ont servi à la reliure des livres d'Église. D'autres n'ont aucun usage liturgique, ce sont purement des œuvres d'art religieux, dont les dimensions toujours accrues et les changements de forme produiront les triptyques et les polyptyques du moyen âge.

Voici, comme exemple de ces anciennes compositions, un plat de reliure en ivoire, provenant de S[t] Michel de Murano, et conservé à Ravenne (fig. 231). C'est une œuvre d'époque assez basse, du VI[e] ou du VII[e] siècle, mais la vieille tradition romaine est bien visible encore dans le choix et l'exécution des huit

scènes qui la décorent. Deux morceaux de diptyque de la collection Carrand, aujourd'hui à Florence (Adam

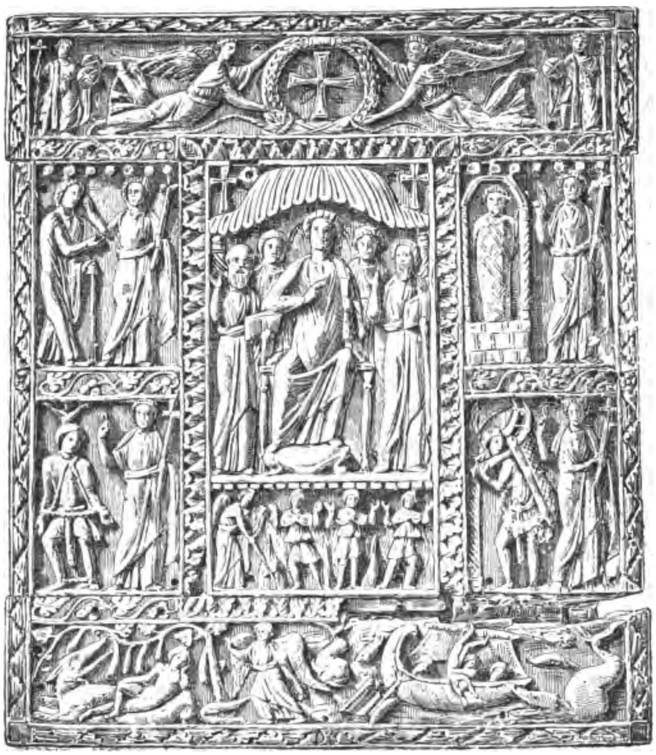


Fig. 231. — Plat de reliure (bibliothèque de Ravenne).

parmi les animaux du Paradis, et trois scènes de la vie de saint Paul), sont des œuvres du ve siècle, d'une beauté toute classique. Une plaque très curieuse, également du ve siècle, fait partie du trésor de Trèves;

elle représente, en style barbare, une translation de reliques, peut-être la translation des reliques de saint Étienne, de Jérusalem à Constantinople.

Reliquaires et pyxides. — La série des reliquaires, moins abondante (elle se développera surtout au moyen âge), comprend le plus beau des ivoires chrétiens, la cassette ou *lipsanothèque* de Brescia. Elle n'a plus aujourd'hui sa forme primitive, et les parois en sont agencées en manière de croix; mais il est facile de la reconstituer.

Le couvercle (un rectangle allongé) se compose de deux bandes superposées, dans le style des sarcophages : l'histoire de la Passion s'y déroule en plusieurs scènes qu'il est intéressant de comparer aux bas-reliefs analogues de la porte de Ste Sabine, aux petites mosaïques de St Apollinaire de Ravenne, et aux miniatures de l'Évangile de Rossano (fig. 232). Ce sont : 1° *Jésus au Mont des Oliviers;* 2° *l'Arrestation de Jésus;* 3° *le Reniement de saint Pierre;* 4° *Jésus devant Caïphe;* 5° *Jésus devant Pilate* et *Pilate se lavant les mains.* Le cycle de la Passion s'arrête au seuil des représentations douloureuses et sanglantes, que nous rencontrons pour la première fois, un siècle plus tard, dans les bas-reliefs de Ste Sabine.

Les parois sont ornées de larges panneaux qu'encadrent des bandes plus étroites, dominées, immédiatement au-dessous du couvercle, par une frise où se détachent quinze médaillons en relief, les têtes du Christ, d'apôtres et de disciples.

Voici dessinées (fig. 233 et 234) les deux grandes faces de la cassette. Le panneau central comprend trois

scènes. Au milieu, dans la synagogue, Jésus lit aux Juifs les paroles prophétiques d'Isaïe sur sa mission (Luc, IV, 16-22). Puis, d'un côté, c'est l'Hémorroïsse guérie ; de l'autre, le Bon Pasteur qui repousse le loup de sa bergerie, tandis que le mercenaire s'enfuit au loin. La bordure comprend des scènes de l'histoire de



Fig. 232. — Lipsanothèque de Brescia (musée civique de Brescia).

Jonas, de Suzanne et de Daniel ; à droite et à gauche, le coq du Reniement de saint Pierre, et le poisson mystique attaché à une ligne.

Le tableau central de la face postérieure réunit deux motifs : la vocation des apôtres Pierre et André, et la mort d'Ananie, cette dernière scène merveilleuse de puissance dramatique. Parmi les petits sujets bibliques on reconnaît encore Suzanne, Daniel et Jonas, puis Moïse enfant recueilli par la fille du Pharaon, Moïse adulte tuant l'Égyptien, et les Hébreux mangeant dans

le désert; à droite et à gauche, Judas pendu et la tour de l'Église.

Des deux faces latérales, beaucoup moins larges, l'une a pour tableau central la Résurrection de la fille de Jaïre. Au-dessus, la zone de petits sujets présente David avec la fronde et le bâton pastoral, et Goliath

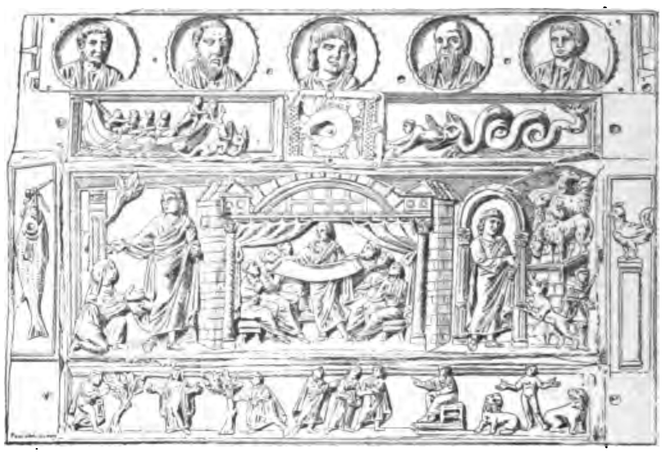


Fig. 233. — Lipsanothèque de Brescia.

géant qui s'abat chargé de ses armes. Puis une scène curieuse et unique, Jéroboam dont la main tendue sur l'autel se dessèche (Rois, XIII, 4), et le prophète désobéissant, que l'artiste a couché sur le sol, enveloppé de bandelettes pour mieux marquer sa mort (III Rois, XIII, 24). Dans la petite zone inférieure, les Israélites mangent, boivent et dansent en musique devant la tête colossale du veau d'or.

L'autre face latérale nous montre Jésus guérissant

l'aveugle et ressuscitant Lazare. Au-dessus, trois petits tableaux : Moïse dénouant ses sandales sur le rocher d'Horeb, les yeux fixés vers la main divine ; les sept frères Machabées orants parmi les flammes ; enfin Moïse assis, un livre à ses pieds, parlant à une tête juvénile qui apparaît dans les nues. Au-dessous, trois

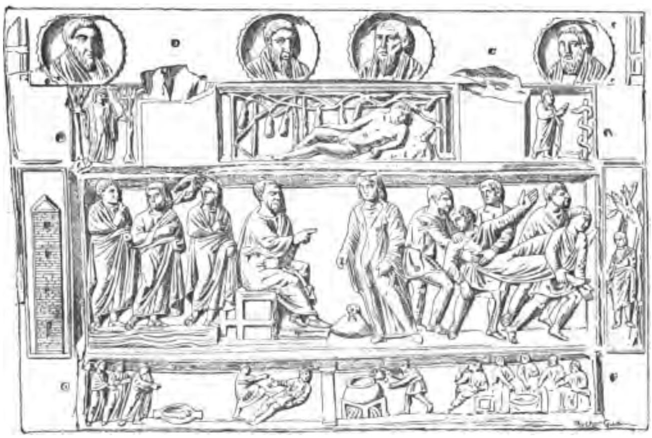


Fig. 234. — Lipsanothèque de Brescia.

épisodes de la jeunesse de Jacob : sa rencontre avec Rachel, sa lutte avec l'ange, sa vision de l'échelle céleste.

Tel est ce petit chef-d'œuvre, le plus gracieux peut-être de l'art primitif, où s'unissent toutes les fines qualités de la Renaissance constantinienne : noblesse de la figure et des gestes, souplesse des draperies, précision et sobriété du décor, technique digne de la meilleure antiquité. C'est tout un poème fait d'épisodes de la

Bible, sans intention mystique d'ailleurs et sans unité rigoureuse.

Les pyxides, boîtes cylindriques parfois taillées dans un seul morceau d'ivoire, furent, comme les diptyques, empruntées à la société païenne par l'Église, et décorées de sujets chrétiens. Suspendues par une chaînette au ciborium qui dominait l'autel, elles contenaient sans doute la réserve eucharistique, comme les colombes et les tours de métal précieux dont l'usage persista pen-



Fig. 235. — Pyxide de Berlin (reproduction développée).

dant tout le moyen âge. La plus belle et la plus ancienne de ces pyxides sculptées est celle du musée de Berlin (fig. 235), où l'on voit le Christ au milieu des apôtres et le Sacrifice d'Abraham. L'œuvre est d'une inspiration, d'une poésie tout antiques. Une étroite frise, soutenue par des colonnes, rappelle le décor des sarcophages constantiniens ; les apôtres écoutent Jésus avec des gestes d'enthousiasme ; saint Pierre et saint Paul, comme dans la belle fresque du cimetière de Domitille, sont assis aux pieds de leur Maître. Abraham, noblement drapé, dresse son glaive avec la majesté d'un héros grec.

Meubles ecclésiastiques. — L'art païen fournit encore à l'Église les premiers modèles de chaires épiscopales. Nous savons par Ovide que la *sella curulis* des consuls était souvent ornée de plaques d'ivoire travaillées. La chaire de saint Pierre (*sella gestatoria*), enfermée depuis deux siècles dans une pompeuse enveloppe de bronze, au fond du chœur de la basilique Vaticane, ne fut peut-être à l'origine qu'un siège de ce genre. Rien de plus païen en tout cas que les plaquettes d'ivoire dont elle est décorée. Il y en a dix-huit, réparties en trois rangs sur la face antérieure; les signes du zodiaque et les travaux d'Hercule y sont gravés, niellés en quelque sorte, car on a distingué, aux lignes de la gravure, de minces lamelles d'or. Une partie du revêtement et tout le dossier datent du moyen âge.



Fig. 236.
Chaire de Maximien (face latérale).

La chaire de Maximien, évêque de Ravenne en 549, est une œuvre plus importante pour l'art chrétien, sinon pour la tradition de l'Église. On la conserve dans la sacristie de la cathédrale de Ravenne.

C'est un grand siège, à dossier arrondi, entièrement revêtu d'ivoire et décoré de nombreux bas-reliefs, d'une valeur iconographique vraiment considérable. La partie antérieure, la plus délicate, se divise en cinq arcades occupées par le Précurseur et les Évangélistes (Bayet, l'*Art byzantin,* p. 93). Les barres transversales et les montants du siège sont ornés de bordures merveilleuses, où triomphe la science ornementale byzantine, si empreinte de souvenirs antiques : des rameaux de vigne, dont l'extrémité plonge dans un vase, ondulent avec une symétrie légère ; des animaux, des oiseaux de toute espèce se jouent parmi les feuilles et les grappes. Dix épisodes de la vie de Joseph sont également répartis des deux côtés (fig. 236). Le dossier est orné sur ses deux faces de plaques sculptées dont plusieurs sont perdues, d'autres conservées en diverses collections. Elles représentent, en vingt-quatre scènes, l'histoire de Marie et de Jésus, avec de curieux épisodes qui témoignent de l'influence des Évangiles apocryphes sur l'art chrétien primitif, et nous donnent les premiers exemples de compositions où se plaira le moyen âge. Nous y reconnaissons : 1, *l'Annonciation* (musée Olivieri, Pesaro); — 2, *la Visitation* (sujet perdu); — 3, *la Vierge se justifiant des soupçons de Joseph;* — 4, *le Songe de Joseph* et *le Voyage à Bethléem;* — 5, sujet perdu, peut-être *le Bain de l'Enfant Jésus,* — 6, *la Nativité,* et *la Guérison de Salomé* (collection Trotti, Legnano); — 7, *la Vierge présentant l'Enfant Jésus aux Mages ;* — 8, *les Mages adorant l'Enfant Jésus,* et *le Massacre des Innocents* (sujet perdu); — 9, sujet perdu; — 10, *le Baptême de Jésus;* — 11, *l'Entrée à Jérusalem* (collection Trotti,

Legnano); — 12, sujet perdu, peut-être *l'Expulsion des marchands du Temple;* — 13, *le Miracle de Cana;* — 14, *la Multiplication des pains et des poissons;* — 15, *les Noces de Cana* (sujet perdu); — 16, *la Distribution des pains et des poissons* (musée Olivieri, Pesaro); — 17, *Jésus et la Samaritaine* (musée de Naples); — 18, *la Guérison d'un aveugle et d'un boiteux* (musée Brera Milan); — 19-24, sujets perdus.

Parmi les petits objets du mobilier religieux, les plus intéressants sont les peignes liturgiques. Avant que le prêtre officiant montât à l'autel, il était d'usage que le diacre lui couvrît les épaules d'un linge et lui peignât les cheveux; c'était une marque de respect pour les choses saintes. On connaît un certain nombre de ces peignes ornés d'emblèmes chrétiens. Je citerai seulement le peigne trouvé en 1880 à Chiusi, dont une des faces porte une couronne entre deux agneaux, l'autre face une chaire entre ces mêmes agneaux; c'est une œuvre du ve siècle. Un motif emprunté aux sarcophages, et que reproduisent plusieurs ivoires d'époque assez basse, le Saint-Sépulcre gardé par deux soldats est représenté sur la boucle de ceinture qu'une tradition sérieuse attribue à saint Césaire d'Arles, mort en 542 (fig. 237).

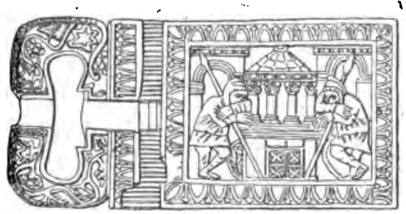


Fig. 237. — Boucle de ceinture de saint Césaire (église de la Major, à Arles).

LES VERRES GRAVÉS, PEINTS ET DORÉS[1].

L'industrie du verre, toute récente encore aux premiers siècles, avait rapidement grandi, établi ses fabriques en Campanie, puis à Rome, enfin en Espagne et en Gaule. Les vases de verre, qui à l'époque d'Auguste étaient une rareté, se comptent par centaines aux catacombes, déposés à l'intérieur des sépultures, ou scellés au ciment des parois. Ce ne sont d'ordinaire que de petites ampoules, des fioles, des plats à contenir l'huile parfumée, les baumes dont on approvisionnait les tombes suivant le vieil usage. Mais il arrive que ces vases très simples aient des formes, des saillies d'une rare élégance; et l'on connaît enfin plusieurs catégories de verres ornés de reliefs, de figures gravées ou peintes, parmi lesquels les plus nombreux, les verres à fond d'or, sont une des productions les plus originales de l'art chrétien.

On peut classer les verres chrétiens en trois séries : verres à couches superposées de teintes différentes; verres gravés au trait ou entaillés, verres à fond d'or.

I. — Les verres à couches superposées, sortes de camées de grande dimension, étaient parmi les objets de luxe les plus recherchés des anciens. On les appelait *vasa diatreta*, c'est-à-dire percés à jour : la couche su-

1. Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro*, 2e éd. — De Rossi, *R. S.*, t. III; *Bull.*, 1864, 1868, 1877, 1878. — Kraus, *R. E.*, art. *Glasgefæsse*. — Roller, ch. viii, lxxviii à lxxx. — Gerspach, *la Verrerie*.

perficielle en était découpée de manière que la couche intérieure servît de fond à des reliefs d'une ténuité souvent prodigieuse. Le vase Portland du British Museum est le type le plus fameux de ces coûteuses et fragiles merveilles. Cette industrie raffinée produisit, à l'époque chrétienne, un certain nombre d'œuvres de valeur moindre ; elle suscita même des contrefaçons. Au lieu de courir le risque de briser le revêtement extérieur du verre, on trouva plus simple de souder aux vases de petites pièces travaillées à part, et d'effacer ensuite, en quelques coups de roulette, les traces de la soudure. Deux vases de ce genre, trouvés, l'un, fort abîmé, dans la catacombe de Calliste, l'autre, parfaitement intact, dans un cimetière de Trèves, présentent, sur un fond tout blanc ou relevé d'un bleu léger, trois rangs de poissons et de coquilles marines; l'interprétation chrétienne en est facile. On suppose que ces sortes de verres étaient fabriqués en pays rhénan.



Fig. 238. — Verre doré
(musée chrétien du Vatican).

II. — *Verres taillés et gravés.* — Tantôt les verriers entamaient profondément le cristal à coups de roulette, tantôt ils se contentaient d'y graver l'ornement d'un

trait de pointe. Les entailles profondes du verre devaient souvent contenir une pâte d'or ou de couleurs qui prenait l'aspect d'un émail; mais souvent aussi les figures habilement creusées dans la paroi extérieure ménageaient, vues de dedans, de charmants effets de transparence. Voici, par exemple, un fragment de vase cylindrique, du genre de ceux que les anciens appelaient *miliarii* (fig. 239); il présente tout un ensemble de sujets bibliques : les deux lions devaient accompagner une figure de Daniel; l'enfant porté dans les airs par une main céleste, c'est Habacuc; la jeune figure agenouillée près d'un autel, Isaac. Une guirlande ornementale de laurier sépare le champ supérieur de la base du verre où sont figurés les Hébreux en marche, la face levée vers la nuée qui les guide. C'est miracle d'avoir pu tailler des figures aussi nettes dans un vase de diamètre aussi étroit; l'œuvre est ancienne d'ailleurs, de la première moitié du IVe siècle. Le cycle des sujets gravés sur ces sortes de verres n'est pas très nombreux; il faut citer un fragment de coupe baptismale, conservé au Vatican (fig. 240);



Fig. 239. — Verre taillé (musée chrétien du Vatican).



Fig. 240. Fragment de coupe baptismale (musée chrétien du Vatican).

une tasse du musée de Strasbourg est ornée d'un Sacrifice d'Abraham et d'un Moïse frappant le rocher; une coupe de Trèves reproduit encore le Sacrifice d'Abraham ; enfin un verre trouvé à Bonn porte quelques



Fig. 241. — Coupe de Podgoritza (musée de l'Ermitage).

miracles du Christ, si rudement entaillés, qu'on a pu y voir un des premiers produits de l'industrie franque, au ve siècle.

Les verres ornés de *graffiti*, de compositions au trait, sont d'une industrie assez commune, et qui dura

longtemps; les images très variées qui les décorent appartiennent à l'art païen classique, à la vie romaine, au christianisme. Les images chrétiennes, traitées d'une main libre et rapide, sont parfois accompagnées de légendes; un exemple des plus curieux en est donné par la célèbre coupe découverte en 1873 à Podgoritza d'Albanie (fig. 241). Elle renferme tout l'essentiel du cycle biblique des catacombes : un médaillon central, le Sacrifice d'Abraham, et, tout autour, Jonas, Adam et Ève, Lazare ressuscité, Moïse frappant le rocher, Daniel entre les lions, les trois jeunes Hébreux, Suzanne délivrée. Quelle barbarie enfantine de dessin! Et dans quel latin sont écrites ces légendes! Lisons-les cependant; nous y trouverons une justification bien précieuse du sens que nous avons attribué aux principales peintures des catacombes : « Jonas est délivré des entrailles du monstre — Suzanne de la calomnie — Daniel de l'antre des lions — les trois enfants de la fournaise. » Ce sont les termes mêmes des plus anciennes liturgies funéraires. Les autres sujets, Adam et Ève, Lazare ressuscité, ont une explication aussi simple; le dernier enfin, Moïse frappant le rocher, nous confirme par sa légende un symbole cher à l'art chrétien : « Pierre frappe le rocher : les eaux commencent à courir. »

III. — *Verres dorés.* — C'est aux catacombes que l'on a trouvé la plupart de ces précieux verres ornés de figures et de lettres en or, une des richesses les plus singulières de l'art chrétien. Ils enferment entre deux minces lamelles une feuille d'or où des figures, des inscriptions sont dessinées à la pointe, parfois modelées

d'ombres légères ou rehaussées de couleurs. De ces verres à fond d'or nous n'avons guère que des fragments, surtout des fonds de coupe, que l'on trouve fixés au ciment des tombes. On n'a point rencontré de ces frêles objets dans les tombes construites à la surface du sol; ils y étaient trop exposés au pillage, et nous savons que la rapacité des anciens marchands juifs, pour saisir quelques parcelles d'or, en a détruit ou mutilé un grand nombre. L'industrie des verres à fond d'or doit s'être formée vers le milieu du IIIe siècle, et n'a guère duré au delà du IVe; elle était localisée à Rome, semble-t-il. Elle eut des ateliers païens, peut-être un atelier juif, avant d'appartenir au christianisme. On rencontre en effet, parmi les images des verres dorés, de nombreux emprunts à la mythologie, figures de dieux et de déesses, travaux d'Hercule, rapt de Proserpine, Amour et Psyché, Achille et Deidamia, des allégories, des chasses, des scènes de métier, de théâtre, de la vie du cirque, de la vie intime, un mariage, des portraits de famille, enfin des symboles juifs, le chandelier à sept branches, l'arche d'alliance.



Fig. 242. — Verre doré, détail (collection Recupero, Catane).

Les sujets chrétiens, fort nombreux, ne sont pas moins variés. Ils procèdent de l'art des catacombes et de l'art nouveau. Plusieurs ont cette disposition que



Fig. 243. — Verre doré (musée du Vatican).

nous avons souvent remarquée aux plafonds des cryptes : autour d'un médaillon central rayonnent des compartiments ornés de sujets bibliques (fig. 242). J'ai cité les plus fréquents de ces sujets en décrivant la coupe de Podgoritza, qui reproduit au ve siècle le type classique des verres dorés. Deux fonds de coupe présentent Moïse frappant le rocher, avec l'inscription : PETRVS (fig. 88). Une admirable patène du British Museum, ornée des images traditionnelles de la Résurrection, diffère par la technique des ouvrages précédents : l'or n'y est point protégé par une seconde feuille de verre, mais bien seulement par de nom-



Fig. 244. — Verre doré (Bianchini, *Ad Anastas.*, II, 247).

breux rehauts de peinture, qui donnent à la décoration une grande vivacité.



Fig. 245. — Verre doré (collection Recupero, à Catane).

Parmi les sujets habituels empruntés au Nouveau Testament, nous rencontrons sur les verres dorés le Bon Pasteur, la Multiplication des pains, la Guérison du paralytique, la Résurrection de Lazare. Mais ce qui doit le plus nous intéresser, ce sont les nombreux verres qui présentent des images de saints ; Jésus paraît souvent entre saint Pierre et saint Paul ; voici même, sur un fond de coupe de la Bibliothèque Vaticane, la composition achevée des mosaïques absidales, si complète que l'on peut hésiter à la croire du IVe siècle (fig. 243). Souvent c'est la Vierge qui est figurée orante, entre des arbres et des colombes, entre saint Pierre et saint Paul (fig. 244). Puis ce sont des réunions de saints auxquelles préside le Christ (fig. 245) ; ce sont de petits portraits en buste dans



Fig. 246. — Verre doré (musée de Parme).

le cercle d'un médaillon; celui de saint Calliste est d'une vie, d'une finesse, d'un esprit parfaits (fig. 99). Un joli fond de coupe réunit autour du médaillon de deux jeunes époux que bénit Jésus, les saints les plus vénérés, Pierre, Paul, Laurent, Xyste, Cyprien, Hippolyte; ils n'ont, il est vrai, ni caractère propre ni attributs, non plus que les douze apôtres qui entourent, sur une autre petite coupe, un charmant buste du Christ (fig. 246). Parmi les saintes, la gracieuse figure d'Agnès obtient des honneurs tout particuliers (fig. 247).



Fig. 247. — Verre doré (musée chrétien du Vatican).

Il ne faut pas oublier enfin que plusieurs des verres dorés publiés par le P. Garrucci sont de très petite dimension. Ces médaillons minuscules, contenant tout ou partie d'un sujet biblique, étaient insérés, soudés les uns près des autres dans de larges coupes de verre (fig. 248); détachés de ces coupes et entourés d'un petit cercle de métal muni d'un anneau, on les portait au cou, c'étaient des médailles de dévotion.

On a vu que les verres chrétiens contiennent toute une liturgie, et résument vraiment l'art primitif. Mais quel fut l'emploi de ces verres à fond d'or? Païens, ils durent servir aux usages domestiques, aux festins, aux fêtes de famille; chrétiens, on a pu y voir les patènes

qui contenaient les hosties pendant le saint sacrifice, ou encore les calices destinés au vin consacré; et il est vrai que Tertullien cite, avec blâme, des calices de verre où est peinte l'image du Bon Pasteur (*De pudicitia*, 7, 10). Mais la forme de presque tous ces vases ne semble point convenir à cette destination; ce sont

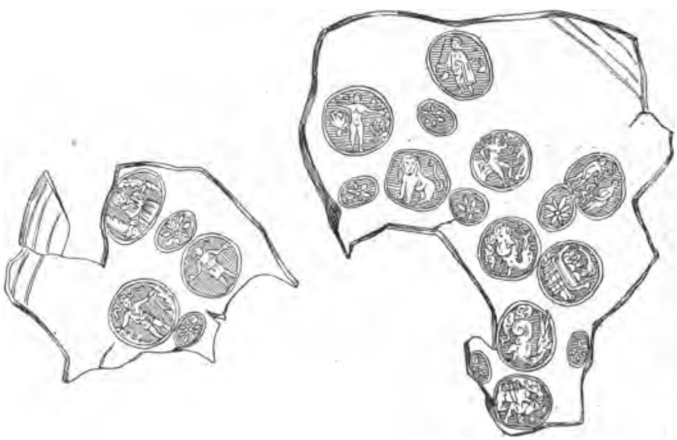


Fig. 248. — Fragment de coupe (collection Disch, à Cologne).

des coupes, non des calices; beaucoup ont fait tout simplement partie du mobilier chrétien; et il ne faut pas oublier que les inscriptions qu'ils portent souvent nous parlent d'un cadeau amical, d'une réjouissance: *Cher ami, bois et vis heureux avec les tiens. — Prenez une couronne et buvez. — Vis joyeux avec tous les tiens; vis toujours heureusement dans la paix de Dieu.* — Si l'on songe aux agapes chrétiennes, aux festins funèbres, et surtout aux festins d'anniversaire où l'on célé-

brait la mémoire des saints, on comprendra l'usage de ces précieuses coupes, et l'à-propos des figures qui les ornent. Quatre-vingts coupes, sur les trois cent quarante que publie le P. Garrucci, portent les images de saint Pierre et de saint Paul, et n'était-ce pas déjà l'usage à Rome de célébrer par des réjouissances publiques la fête des deux grands apôtres ?

LES LAMPES[1].

Les lampes de terre sont nombreuses aux catacombes et dans les ruines chrétiennes. Beaucoup n'ont pas le moindre ornement, sinon parfois un semis de perles grossières; d'autres sont franchement païennes. Il est évident que les premiers chrétiens durent se servir, sans y attacher d'importance, de lampes communes à décor païen ; on ne peut guère imaginer qu'avant la Paix de l'Église, une fabrique de terres cuites moulât et mît en vente des lampes à figures chrétiennes. Remarquez que les lampes antiques à sujets païens sont d'une argile légère, d'une forme svelte, arrondie, se terminant souvent par un anneau ; les lampes d'époque chrétienne, d'une terre épaisse et lourde, ont une forme allongée, la queue non forée, relevée en arête aiguë. Il faut citer comme exception la charmante

1. KRAUS, *R. E.*, art. *Lampen.* — ROLLER, ch. XXVIII, XC et XCI. — LE BLANT, *D'une lampe païenne portant la marque ANNISER* (Revue archéologique, 1875), et *De quelques sujets représentés sur des lampes en terre cuite* (Mélanges de l'École française de Rome, 1886).

lampe d'argile grise où se détache le Bon Pasteur dans un médaillon entouré de pampres (fig. 249); elle est timbrée à son revers des lettres ANNISER, une marque de fabrique que l'on a retrouvée sur des lampes païennes.

Ces humbles lampes de terre, si décorées qu'elles soient, ont bien peu de valeur artistique; mais elles s'imposent à l'attention par leur nombre considérable, et surtout elles nous présentent des types fort intéressants d'imagerie populaire, ce qu'aimaient et comprenaient les plus pauvres gens. Les sujets bibliques y sont rares; on ne peut guère citer que le Sacrifice d'Abraham, la grappe de Chanaan, Jonas sous la courge, les Hébreux dans la fournaise, l'Adoration des Mages. Mais on trouve en quantité sur les lampes chrétiennes de petits symboles de piété ou de morale courante qui répondent fort bien à cette habitude des allusions mystiques qu'entretenaient dès lors les écrivains et les prédicateurs. Le poisson est tout naturel-



Fig. 249. — Lampe d'argile.

lement le plus fréquent de ces symboles; mais la colombe, l'agneau, le lion, le cheval, le cerf, le paon, le coq, dont nous avons trouvé les images sur les inscriptions et les fresques des catacombes, se multiplièrent aussi sur nos pauvres lampes; on se plaisait à ces simples figures du Sauveur, des apôtres, des fidèles. Le monogramme du Christ et la Croix sont reproduits sous vingt formes différentes, encadrés de palmettes, de dauphins, d'ornements variés à l'infini. Voici l'arbre du paradis, le vase eucharistique; voici la colombe et le paon qui reposent sur le vase et sur l'arbre; la poule entourée de ses poussins — c'est l'Église qui réunit les âmes; un docteur assis dans sa chaire, des bustes de personnages pieux; enfin le Christ jeune, nimbé, tenant la croix en main, adoré par les anges, et triomphant du démon qu'il foule aux pieds. L'imagination des ouvriers s'est exercée sur ce noble sujet du triomphe de la foi : une lampe trouvée au Palatin nous montre, aux pieds du Christ, les quatre animaux diaboliques : *super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem* (Ps. 99, 13). Une autre, récemment trouvée à Carthage, associe le judaïsme vaincu, représenté par le candélabre aux sept branches, à la défaite du serpent écrasé par Jésus.

Les lampes de bronze, assez rares, sont de formes plus variées. Une des plus curieuses (fig. 250), qui faisait partie autrefois de la collection Basilewsky, représente une petite basilique dont la nef simple et le chevet arrondi sont marqués par une fine colonnade. Une autre, conservée au musée des Offices de Florence, a la

forme d'une nef gracieuse au flanc de laquelle sont fixés de petits réservoirs à huile; la chaîne qui la soutenait est encore attachée à la poupe et à la proue. Le mât porte une voile et une antenne où M. de Rossi a pu lire : DOMINUS LEGEM DAT VALERIO SEVERO EVTROPI VIVAS. Une petite figure assise tient le gouvernail; une autre, debout à l'avant de la nef, semble prier ou prêcher. Selon M. de Rossi, ce petit monument, d'une piété si aimable et délicate, fut donné comme étrenne baptismale. Une lampe du IVe siècle, trouvée à Porto, rappelle ingénieusement le plus profond symbolisme des catacombes (fig. 251). C'est

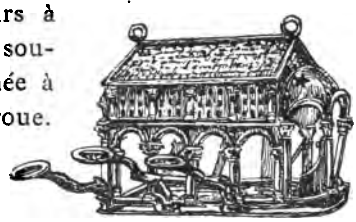


Fig. 250. — Lampe de bronze (musée de l'Ermitage).



Fig. 251. — Lampe de bronze (musée chrétien du Vatican).

encore une sorte de vaisseau, où se dresse à la poupe la tête du serpent tentateur; il présente la pomme,

image de la chute originelle ; mais il est dominé par la Croix victorieuse et la colombe de l'Esprit Saint, et, pour nous sauver du serpent, à la proue surgit la tête du dauphin céleste qui présente le pain eucharistique. Enfin le musée chrétien du Vatican possède quelques lampes de bronze d'usage plus commun, ayant pour décor une petite croix, ou le monogramme du Christ encadré d'une couronne de lauriers (fig. 252) ; c'est un motif que nous avons rencontré plus d'une fois sur les sarcophages.



Fig. 252. — Lampe de bronze (musée du Vatican).

L'ORFÈVRERIE[1].

Le *Liber Pontificalis* nous a laissé entrevoir la belle part qu'eut l'orfèvrerie dans le développement de l'art chrétien (p. 179) ; Constantin combla de trésors les églises de son vaste empire. Mais les ravages qui désolèrent l'Italie dès le ve siècle entravèrent à Rome l'essor de cet art délicat, tandis qu'à Byzance, sous Théodose et plus encore sous Justinien, le luxe devenait inouï. La tâche serait ingrate d'énumérer les statues, les trônes d'or et d'argent, la vaisselle sacrée incrustée de pierreries, jusqu'aux vêtements tout constellés d'or et de gemmes que les empereurs d'Orient accumulèrent dans leurs basiliques et dans leurs palais ; et d'ailleurs l'art

1. De Rossi, *la Capsella argentea Africana,* 1889 ; — *Bull.,* 1872.

romain doit suffire à notre étude. De tant de merveilles il reste bien peu de chose. La jolie cassette d'argent du British Museum n'a de chrétien que son inscription. C'est un cadeau de noces du IVe siècle. Au sommet du couvercle, des amours soutiennent, dans une couronne de myrtes, les bustes des deux époux, et sur la bordure on lit : SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CHRISTO. Une néréide et un amour au milieu des flots, la toilette de Vénus, trois jeunes filles jouant de la musique sous des arcades qui soutiennent des rideaux entr'ouverts, des paons, des rinceaux de vigne, voilà le décor de ce petit objet si exquisement et innocemment païen. A Vienne, une pyxide polygonale d'Aquilée représente, comme l'ivoire de Berlin (fig. 235), le Sauveur parmi les apôtres. Le reliquaire ou *capsella* d'argent, trouvé en Numidie, et donné par le cardinal Lavigerie au Vatican, se rapproche de la pyxide d'Aquilée par sa technique minutieuse et par sa date (il appartient à la première moitié du Ve siècle) ; mais sa valeur iconographique est tout autre (fig. 253). Son décor résume les compositions absidales qui ornaient à pareille époque les basiliques d'Italie et d'Afrique. Sur le couvercle, un martyr est debout, entre deux cierges



Fig. 253. — Reliquaire d'argent (musée chrétien du Vatican).

allumés; à ses pieds jaillissent les quatre fleuves du Paradis; au-dessus de sa tête, la main divine tient la couronne de la vie éternelle. La composition est singulière : l'exiguité de l'espace a forcé l'artiste à supprimer les figures habituelles du Sauveur et des saints. Sur les parois latérales, le monogramme du Christ domine le rocher mystique, où le cerf et la biche courent se désaltérer aux fleuves du salut; deux palmiers terminent la scène, précédant deux édicules qui appartiennent à l'autre partie du décor; de ces édicules sortent huit brebis qui marchent vers l'Agneau divin porteur de la croix.

Deux petites boîtes d'argent, trouvées à Grado, enfermaient également des reliques; l'une, datant du VIe siècle environ, présente, au couvercle, la Croix adorée par deux agneaux; sur les côtés, huit médaillons renfermant des figures en buste, le Christ entre saint Pierre et saint Paul et deux palmiers, puis une sainte et quatre saints. L'autre boîte, plus récente, est ornée d'une image de la Vierge avec l'Enfant. On peut citer enfin, au musée chrétien du Vatican, deux *amulæ* d'argent du VIe siècle (ce sont les ampoules qui contenaient le vin destiné au sacrifice de la messe); elles portent en faible relief les bustes du Sauveur et d'un saint.

LES MÉDAILLES DE DÉVOTION[1].

Dans la série nombreuse des petits objets pieux que les fidèles aimaient à porter, objets rappelant plus ou

1. De Rossi, *Bull.*, 1869.

moins directement les amulettes et les bulles des païens, les médailles sont de première importance. Une seule, parmi toutes celles que conserve le musée chrétien du Vatican, semble antérieure au IVe siècle, c'est l'admirable médaille de bronze à l'effigie des apôtres Pierre et Paul, trouvée par Boldetti au cimetière de Domitille. Elle nous présente, dans un travail parfait, le type qu'adoptera définitivement l'art chrétien (fig. 254). Saint Pierre a le visage assez épais et rude, les cheveux et la barbe courts et touffus; saint Paul est presque chauve, de visage plus allongé, de barbe longue et bouclée, d'expression pensive, tel que le décrivent les actes de sainte Thècle.



Fig. 254. — Effigies de saint Pierre et de saint Paul (musée chrétien du Vatican).

Auprès de ce chef-d'œuvre unique de l'art chrétien, il faut citer quelques médailles de moindre dimension, une tout inspirée des scènes pastorales antiques (fig. 255), d'autres avec le Sacrifice d'Abraham, le Bon Pasteur, le Christ donnant la Loi. Deux surtout sont remarquables. Sur la première (fig. 256) nous voyons, devant un autel où brûlent des cierges, un homme qui lève un calice et

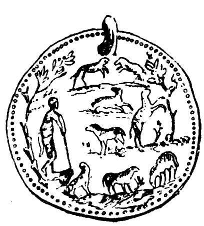


Fig. 255. — Médaille de dévotion (musée du Vatican).

présente au Seigneur son enfant ; au revers est figuré le Sacrifice d'Abraham. La seconde, qui ne nous est plus connue que par une copie en plomb (fig. 38), offre une composition que nous avons étudiée déjà, le martyre de saint Laurent ; au revers, on distingue un fidèle portant un cierge allumé vers une tombe que recouvre un riche ciborium. D'ingénieuses recherches ont permis de supposer que nous avions ici sous les yeux une image fidèle de la tombe de saint Laurent avant la restauration ordonnée par Sixte III en 432 ; la scène du martyre reproduisait, comme il était fréquent dans l'antiquité, une œuvre célèbre, la *Passion* d'argent donnée à la basilique par Constantin.

Il ne faut pas oublier, à côté des médailles, les *phylactères,* médaillons où l'on enfermait une *eulogie,* une page de l'Évangile, une relique des saints ; la vénération des reliques commença dès les persécutions, et se développa rapidement après la Paix de l'Église.

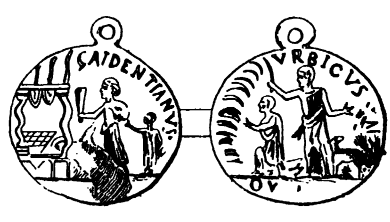


Fig. 256. — Médaille de dévotion (musée chrétien du Vatican).

TABLE